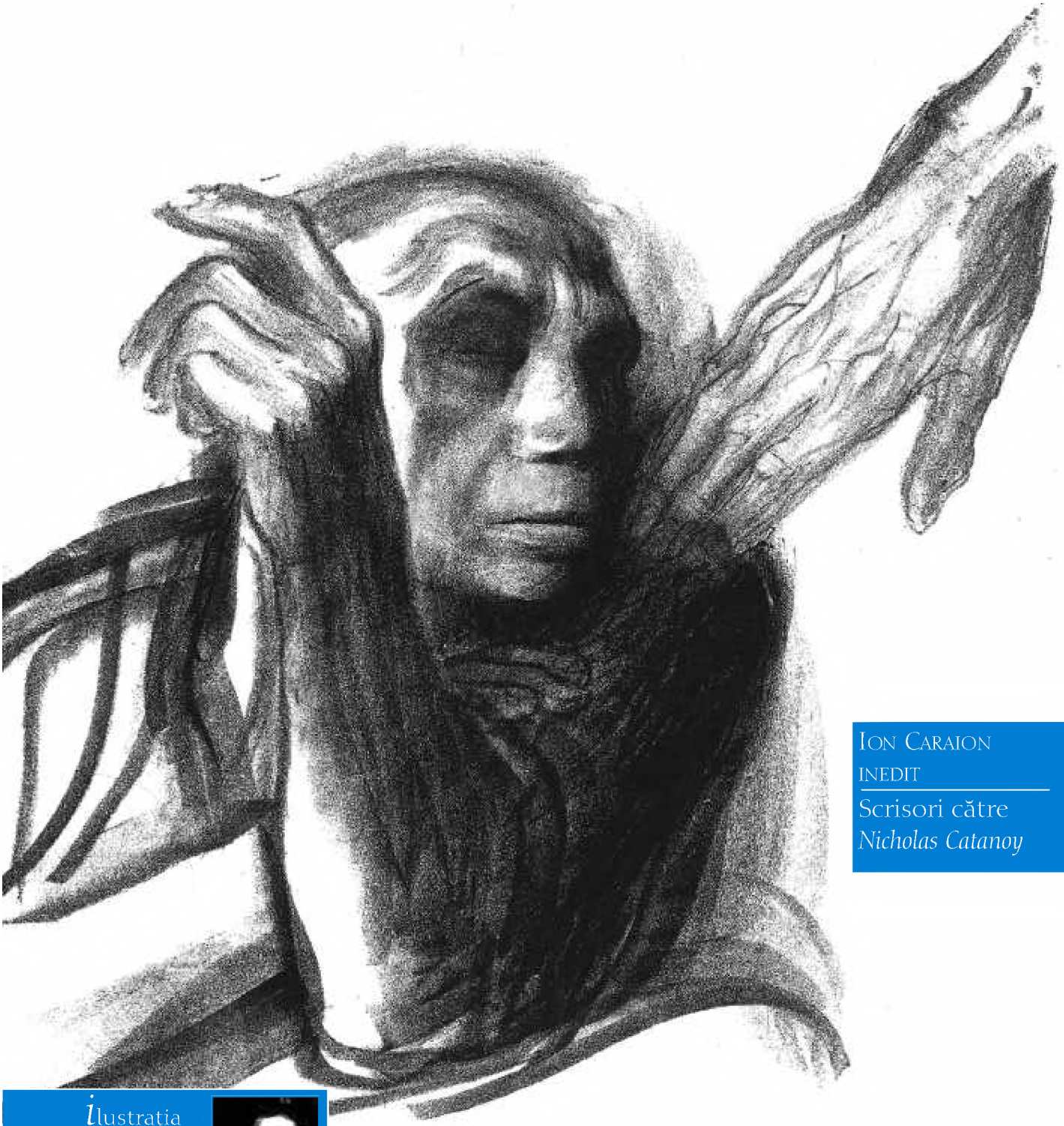
serie nouă • anul II • nr. 21 • 16-31 iulie 2003 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida Consiliului Județean Cluj



Ion Caraion
INEDIT
Scrisori către
Nicholas Catanoy

*I*lustrația numărului
Käthe Kollwitz
(1867-1945)

TRIBUNA

Director fondator:
ICAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul Fundaţiei Culturale Române (Centrul de Studii Transilvane) şi al Ministerului Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Cultural Naţional.

CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACŢIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CĂLIN FELEZEU
MONICA GHEŢ
ION MUREŞAN
MIRCEA MUTHU
ICAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUŞCAŞ
IOAN SBÂRCIU
ALEXANDRU VLAD

REDACŢIA

I. MAXIM DANCIU
(redactor-şef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacţie)

IOAN-PAVEL AZAP
CLAUDIU GROZA
ŞTEFAN MANASIA
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALA-CUC
AURICA TOTHĂZAN

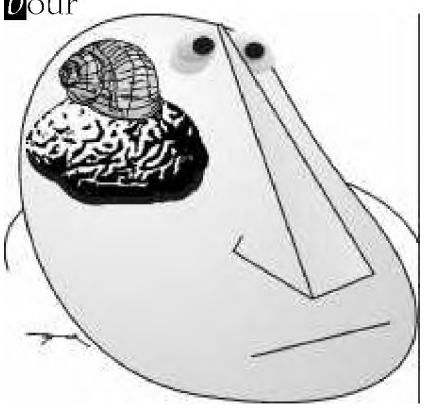
Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacţia şi administraţia:
3400 Cluj, Str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 19.14.98
Fax (0264) 19.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

bour



consemnări

Jurnalism şi Comunicare

O publicaţie ştiinţifică cu profil şi calitate internaţionale

■ *Delia Cristina Balaban*

De câteva luni încoace presa ştiinţifică românească se bucură de o apariţie de excepţie: revista *Jurnalism şi Comunicare*, revistă română se ştiinţe ale comunicării, cum se autointitulează pertinent publicaţia. Re-vista editată la Bucureşti, având ca director pe profesorul Mihai Coman şi ca redactor şef pe Marian Petcu, se bucură de o apariţie grafică deosebită şi de o distribuţie eficientă pe piaţa de carte românească. Numărul trei al anului în curs, sau numărul de vară care a ieşit de puţin timp de la tipar, include articole redactate de specialişti de prestigiu de la universităţi din Israel (Haifa), Statele Unite ale Americii (California State University, Georgia), Franţa (Lyon, Bourgogne), Canada (British Columbia, Laval), India (New Delhi), Italia (Siena) şi de la Unversităţile din Bucureşti şi Oradea.

Aşa cum ne este sugerat din titlul publicaţiei ştiinţifice ea este strucuturată principal în două secţiuni: cea de jurnalism şi cea de comunicare, cărora li se adaugă o secţiune destinată noilor tehnologii de informare şi comunicare, o secţiune despre istoria presei, una empirică intitutlată „medianalize" şi nelipsitele recenzii ale unor publicaţii recente de profil.

Problema relatării obiective în mass-media, una dintre chestiunile de căpătâi ale domeniului jurnalistic, este abordată într-o manieră teoretică de către profesorul Raphael Cohen Almagor de la Universitatea Haifa. Un subiect aflat la graniţa interdisciplinară dintre ştiinţele comunicării şi antropologie, acela a relaţiei dintre ritual şi mass-media este tratată exhaustiv în articolul prof. Pascal Lardellier de la Universitatea Bourgogne, Dijon din Franţa. În seria abordărilor teoretice de o înaltă ţinută se înscrie şi articolul prof. Ricjard Cavell de la British Columbia University din Canada despre viziunea lui Marshall McLuhan asupra timpului.

Numărul patru al revistei *Jurnalism şi Comunicare* conţine şi articole ce sunt rezultatul unor analize empirice cum este cel al Mihaelei Istrate dspre evoluţia comparată a televiziunii din Italia şi România în perioada 1990-2002. George Popescu abordează un subiect ce de mult necesita o clarificare conceptuală în România – publicitatea on-line. Noemi Revnic Pavel jalonează printr-un studiu de caz oglindirea unor aspecte ale comunicării interculturale în comunicarea publicitară.

Acestea au fost doar câteva dintre articolele numărului patru al revistei *Jurnalism şi Comunicare*, a căror idee principală am prezentat-o, există însă şi alte studii demne de a fi lecturate cu multă atenţie. Revista se dovedeşte a fi nu doar un excelent material bibliografic pentru cadrele didactice şi studenţii secţiilor de jurnalism şi comunicare şi pentru un public larg, dornic să partipice la o reflecţie asupra mediei, sistem ce joacă un rol central în viaţa omului contemporan. ■

Palmieru' frate cu românu'

■ *Oana Pughineanu*

Acum câteva seri, urmărind "poveştirile" care rulează pe toate posturile începând cu orele 19 sau 20, unele mai realiste decât altele, atenţia mi-a fost captată de un reportaj pe care te aştepţi să-l vezi de obicei de 1 aprilie. Dar m-am înşelat: deşi îmi venea să râd, nu era o glumă, sau cel puţin nu una pe care să o asculţi şi să treci peste ea. Era o glumă "aplicată", una pe care o poţi vedea cu ochii tăi. Aleşii poporului nu mai contenesc să uimească naţiunea gata buimăcită de atâta căldură: mai întâi, în loc de aerul condiţionat, au încercat să anticipeze răcoarea de peste câteva luni cu nouă procedură de plătire a întreţinerii ... că de', unii "fură" mai mult soare decât alţii. "Sudiştii" din nou în avantaj. Pe urmă au spulberat orice nedumerire în legătură cu problemele radio-tv. La întrebarea multora: "Asta-i televiziune?", răspunsul a venit prompt: "Musai că e dacă o plăteşti! Ce dacă eşti orb, surd şi ai 90 de ani? Taxa te face să simţi că există televiziune mai mult decât orice". Mai apoi s-au gândit că n-ajunge să ne uimească cu logica asta infailibilă, mai trebuie să ne bucure şi ochii, mai ales că pe la noi viitorul nu sună deloc bine. Turismul şi-a alocat din nou această datorie de a cultiva simţul estetic al românului care îşi permite un concediu la mare. Principiul pe care l-au aplicat acum e acelaşi pe care l-au folosit şi în multe alte cazuri (al "măririi" pensiilor de exemplu): *ceea ce vezi nu e ceea ce crezi*. Ştirile PRO TV nu au ezitat să acorde evenimentului importanţa cuvenită şi au trimis reporterii să filmeze minunea din târg. Să vezi şi să nu crezi: sub faimoşii palmieri au fost strategic amplasate nişte nuci de cocos, "rotunjimi" îmbietore ... altele decât cele ale ccjilor de pepeni aruncate ici colo de turistul grăbit dar instruit: "Nu-i nici un bai! Îs biodegradabile!". Dar să urmărim firul poveştii: nucile de cocos sunt *evident* goale, au fost cumpărate *evident* din Bucureşti cu suma de 360 000 lei bucata şi, ceea ce e *cel mai evident*, vor fi păzite tot sezonul estival de neînfricaţii gardieni publici. Sunt goale, pentru ca nu cumva să se creeze o "disonanţă cognitivă" în mintea românului obişnuit cu multe alte lucruri goale: buzunare, conturi, sacoşe etc. Au costat 360 000 pentru că sucul şi miezul, pe unde or fi ajuns, erau de calitate. Sunt păzite pentru că trebuie să luptăm necontenit cu şomajul creând noi locuri de muncă, mai ales dacă prin muncă se înţelege "a sta". Aşa că, dragi copii: nu atingeţi! Nu de alta dar nu o să găsiţi în nucile de cocos mai multe decât găsiţi în sacoşa bunicii care vine de la piaţă. Şi chiar că-i păcat să vă alegeţi cu o cafteală sau cu o amendă pentru o nimica toată. Sau, ca să folosesc o ingenioasă expresie pe care am auzit-o în piaţă din gura unei mame grijulii: "Stai cuminte că dacă nu vine drogatu' şi te fură!". ■

Capitala

■ *Ovidiu Pecican*

În 1938, istoricul P. P. Panaitescu publica un eseu intitulat *Cum au ajuns Bucureştii capitala ţării?*, reluat mai apoi, aproape neschimbat, în cuprinsul volumului *Interpretări româneşti. Studii de istorie economică şi socială* (1947). Încercând să explice cauzele ascensiunii politice a capitalei româneşti, autorul invoca locul de centru economic al ţării, situat cum era în proximitatea resurselor petrolifere (Valea Prahovei) şi în plină zonă cerealieră (Câmpia Dunării), nu departe de artera comercială de transport care era fluviul de la limita sudică a ţării. Toate aceste circumstanţe economice ar explica afluxul de populaţie din Bucureşti şi ar justifica instalarea centrului administrativ al ţării în acest oraş. Viziunea autorului este, cum se vede, una în care economicul şi demograficul determină măsurile de ordin politic.

Una din cauzele afirmării în prim-planul vieţii urbane româneşti a Bucureştilor ar fi fost aceea că oraşul a luat fiinţă – pe vremea lui Vlad Ţepeş – într-o zonă de densă locuire românească, un „codru" care îngloba Deliormanul (Pădurea Nebună) şi Vlăsia (Pădurea Românească), chiar la liziera codrului cu câmpia, într-un loc potrivit schimburilor comerciale. Acolo existau şi o serie de lacuri (Snagov, Căldăruşani etc.), iar sub raport spiritual funcţionau, încă dinainte vreme, mănăstiri precum Snagov, Bolintin pe Argeş, Strugalea (către Giurgiu) ş. a. Având de la domnitori privilegiul de a ţine târg, Bucureştii au devenit „târg", adică aşezare urbană. Vitalitatea economică şi afluxul populaţional i l-a asigurat aşezarea pe drumul ce lega Oltenia de balta Dunării. Ascensiunea oraşului de pe Dâmboviţa în detrimentul vechiului centru al Valahiei, Târgovişte, s-a petrecut în condiţiile decăderii comerţului săsesc în principate, survenite în contextul configurării dominaţiei turceşti. În acest fel, Bucureştiul a devenit un centru al comerţului internaţional din turcocraţie. În fine, a existat şi un motiv strategic de ascensiune a Bucureştilor: „În şesul muntean mijlociu, mlăştinos şi străbătut de râurile Dâmboviţa, Argeş şi Neajlov" el era „un punct mai înalt de pază la marginea pădurii". În acest fel, pentru P. P. Panaitescu, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea erau întrunite principalele condiţii care puteau propulsa Bucureştii în fruntea Valahiei. Din păcate însă, analiza istoricului nu continuă şi pentru secolele următoare, astfel încât să furnizeze o interpretare a rolului preeminent pe care Bucureştii au ajuns să îl joace în raport cu cealaltă capitală românească, Iaşii.

Dacă ar fi făcut-o, el ar fi observat, poate, că ziua de 24 ianuarie 1859 propulsa pe tronul celor două state româneşti aduse împreună printr-o unire personală – rezultatul dublei alegeri a colonelului Alexandru Ioan Cuza ca domnitor al Moldovei şi, respectiv, al Ţării Româneşti -, un moldovean; dar, în acelaşi timp, ar fi sesizat că moldoveanul respectiv îşi stabilea capitala pe malurile Dâmboviţei. Faptul s-a petrecut, poate, şi ca o recunoaştere a rolului esenţial jucat de munteni în realizarea riscatului act politic al realegerii lui Cuza. Fiindcă, dacă moldovenii avuseseră întâietate în a se pronunţa asupra domnitorului celui nou, muntenii efectuaseră saltul, realizând efectiv unirea în singura manieră legitimă disponibilă. Intrarea lui Cuza Vodă la 11/ 23 februarie 1859 în Bucureşti a marcat victoria definitivă a capitalei sudice asupra celei nord-estice. Iar în acest joc, elementul esenţial a fost, de astă dată, nu importanţa economică (principatele urmau să se desprindă urgent din circuitul economic şi al puterii otomane), ci aceea politică. Paradoxal, în etapa următoare influenţa Rusiei urma să devină mult mai importantă decât cea turcească, după cum o jalonaseră deja, în chip premonitor, acordul lui Cantemir cu Petru I, la Luck, în 1711, ocupaţiile ruseşti din secolul al XVIII-lea şi de la începutul veacului următor, în contextul războaielor ruso-austro-turce şi, nu în ultimul rând, pierderea Basarabiei la 1812, ori dobândirea primului act constituţional românesc (Regulamentele Organice) din mâna reprezentantului ţarului, generalul Pavel Kiseleff. Alierea cu ruşii în războiul de cucerire a independenţei (1877), iar mai apoi în vremea participării României la primul război mondial, până la revoluţia bolşevică din octombrie (1916-1917), au jalonat intervalul care ar fi putut privilegia Iaşii, propulsându-i în poziţia de capitală a ţării într-o vreme când, tot mai mult, ţara se pregătea – chiar şi împotriva voinţei politicienilor săi - de o integrare în circuitul dominat de statura marelui prieten de la răsărit. Dar nu a fost aşa, decât într-un moment de acută criză, cu puţin înainte de pacea de la Buftea (din martie 1918), când, după ce a evacuat Bucureştii sub presiunea armatelor lui Mackensen, şi şi-a trimis în imperiul ţarilor tezaurul nicicând recuperat integral, casa regală, guvernul şi parlamentul s-au stabilit în vechiul oraş de scaun al Moldovei, cu sentimentul unui provizorat care ar fi putut azvârli pe toţi responsabilii politici dincolo de graniţele nordice ale prea micşoratei Românii. Nici măcar dominaţia de patru decenii a URSS, în perioada postbelică, nu a modificat această stare de fapt: Bucureştii au rămas capitala, de-acum consacrată, a României, neconcurată în nici un fel de metropolele regionale ale Ardealului, Banatului şi Partium-ului.

Dacă s-a întâmplat aşa, a fost – urmând logica lui P. P. Panaitescu – datorită proximităţii de capitală a câmpurilor petrolifere din zona Ploieştilor. Dar explicaţia îşi epuizează valabilitatea după război, când exploatarea nemiloasă pusă anterior în slujba intereselor agresive germane a dus la scăderea simţitoare a acestei categorii de resurse naturale. Pe de altă parte, aşa-numita „transformare socialistă a agriculturii", dublată de transferul marii mase de populaţie rurală în industrie, la oraş, a lichidat, după cel de-al doilea război mondial, şi avantajul Bucureştilor de a fi locul de importanţă comercială prin excelenţă al hinterlandului agricol din Câmpia Dunării, câtă vreme agricultura s-a estompat, pierzându-şi locul prioritar de odinioară ocupat în raport cu celelalte ramuri economice. Din 1945 încoace, Bucureştii sunt capitală, deci, mai curând în virtutea unei priorităţi demografice, dar şi a unei tradiţii şi continuităţi politice. La acestea se adaugă însă şi o concepţie cvasiunanimă a politicienilor români din epoca modernă şi contemporană, conform căreia unitatea statală trebuie să aibă drept corolar un centralism politic.

P. P. Panaitescu însuşi este un adept al centralismului în textul menţionat aici. Ba, dacă ne amintim şi de opţiunile sale politice în favoarea legionarismului, chiar al regimurilor ultra-autoritare. El consideră că este absolut natural ca oraşul cel mai important al ţării să fie desemnat drept capitala acesteia. Din această perspectivă, el identifică existenţa unor „capitale nefireşti", a căror prioritate în raport cu alte oraşe, mai mari şi mai importante din punct de vedere economico-social, se datorează „epocii politice raţionaliste contemporane". Pentru istoric, acest raţionalism nu este un temei suficient şi nici nu poate conferi legitimitate. Iată, spre exemplu, Washington – „o creaţie artificială" -, mult mai puţin important decât New York sau Chicago. „Dar nu trebuie să uităm că Statele Unite sunt un stat federativ, în care viaţa provincială joacă un rol politic precumpănitor şi autoritatea centrală e de mai mică importanţă". Autorului *Interpretărilor româneşti*, atât de deschis în ceea ce priveşte valorificarea aspectelor economice şi sociale ale trecutului pentru o mai bună înţelegerea a vremurilor de odinioară, i se pare, aşadar, că numai într-un stat federativ provincia trebuie să joace un rol semnificativ. Deşi nu este străin de orice interes pentru demografie, el pare să nu înţeleagă una dintre caracteristicile majore ale vieţii româneşti dinainte de unificarea statală: vocaţia policentrică a vieţii de stat şi a vieţii culturale autohtone. Este, într-adevăr, de mirare acest lucru, câtă vreme, într-un alt text din acelaşi volum, anume *De ce au fost Ţara Românească şi Moldova ţări separate?* (1938), el observa orientarea divergentă a statelor respective sub raport geografic– inclusiv hidrografic –, economic (în primul rând comercial), politic şi cultural. Practic, fiecare dintre capitalele provinciilor istorice româneşti slujea drept debuşeu economic, demografic, politic şi cultural populaţiei dintr-un teritoriu dat. Se poate crede că simpla modernizare a reţelei de comunicaţii şi transporturi, însoţită de comunicarea politică, au modificat această situaţie, transferând toate funcţiile tradiţionale ale capitalelor provinciale asupra metropolei naţionale? Numai într-o viziune naivă şi neinformată, desigur.

■

„Sociologia clujeană interbelică"

■ *Vasile Mihai Cucerzan*

ANDREI NEGRU, EMIL POP, SALANCZI ZOLTÁN, FLORENŢA STĂVĂRACHE şI SILVIU G. TOTELECAN
Sociologia clujeană interbelică
Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2002

Realizată de către un colectiv de cercetători de la Sectorul de sociologie al Filialei Cluj a Academiei, colectiv format din Andrei Negru, Emil Pop, Salanczi Zoltán, Florenţa Stăvărache şi Silviu G. Totelecan, lucrarea Sociologia clujeană interbelică (Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2002) analizează, aşa cum se precizează în subtitlu, reperele teoretice şi empirice ale sociologiei clujene dintre cele două războaie mondiale. Valoarea acestei lucrări constă atât în noutatea problemelor tratate, cât şi în modul quasi-exhaustiv de tratare a perioadei celei mai productive a sociologiei româneşti.

Dezvoltarea sociologiei autohtone, inclusiv în metropola culturală a Transilvaniei, pe atunci recent unită cu România, se datorează schimbărilor profunde în toate aspectele vieţii sociale ardeleneşti, în economie, învăţământ, cultură. De reţinut este faptul că sociologia napocensă interbelică s-a constituit şi dezvoltat alături de Şcoala monografică de la Bucureşti întemeiată şi condusă de către D. Gusti, precum şi de alte centre universitare semnificative ale ţării de atunci, Iaşi şi Cernăuţi. Drept urmare, pe parcursul a trei decenii se cristalizează o veritabilă şcoală naţională de sociologie caracterizată printr-un ansamblu de achiziţii teoretice, metodologice şi instituţionale.

Lucrarea se deschide cu o Introducere pertinentă în care este creionat un profil general al perioadei şi marilor probleme şi personalităţi ale sociologiei clujene interbelice.

În concepţia autorilor, specificul sociologiei interbelice clujene este exprimat în triada: "sociologia de catedră", cercetarea socială de factură monografică (avea în atenţie anumite fenomene şi procese sociale specifice epocii) şi cercetarea socială maghiară, realizată în legătură cu cercetările monografice ale "Şcolii" de la Bucureşti şi cu acelea clujene româneşti.

"Sociologia de catedră", obiectul primului capitol, expune următoarele probleme şi reprezentanţi: 1. "Sociologia axiologică" (Eugeniu Speranţia); 2. "Cultură şi educaţie" (Virgil I. Bărbat); 3. "Comunităţi sociale" (George Em. Marica); 4. "Concepte şi noţiuni" (George Em. Marica, Constantin Sudeţeanu). Autorii prezentului volum cercetează, cu deplină probitate şi obiectivitate ştiinţifică, activitatea tuturor acestor sociologi. Astfel, Eugeniu Speranţia (1888-1972), profesor şi om de ştiinţă de formaţie enciclopedică (jurist, filosof, sociolog, respectiv istoric al sociologiei) este apreciat în virtutea caracteristicii sale dominante de creator de "sistem de sociologie axiologică" (Traian Herseni) cu insistenţă deosebită pe volumele *Introducere în sociologie* (1944) şi *Elemente de sociologie generală* (1947). Virgil I. Bărbat (1879-1931) este prezentat îndeosebi prin activitatea sa de "sociolog al culturii", un loc privilegiat în concepţia sa deţinându-l cultura şi educaţia. Cultura, ca univers creat de către om, este o notă definitorie a acestuia; educaţia este "tehnica prin care un popor luptă împotriva morţii sale culturale". Ca promotor al *Extensiunii Universitare* (alături de alte personalităţi ale învăţământului superior clujean), V. Bărbat pleda asiduu pentru popularizarea culturii în popor (asemănător "Astrei" şi în colaborare cu ea). Acelaşi autor este recomandat şi ca iniţiator al "Revistei de sociologie" (teoria şi practica culturii).

Activitatea lui George Em. Marica (1904-1982) este cercetată ca fiind axată pe studiul comunităţilor sociale: *patria* (*Despre patrie*, 1942), *mahalaua* (*Psihosociologia mahalalei,* 1945), *satul* (*Încercare de definiţie a satului*, 1942, *Satul ca structură psihică şi socială*, curs, 1948). Conceptele şi noţiunile care au reţinut atenţia sociologilor clujeni, prezentate cu acurateţe în *Sociologia clujeană interbelică*, au fost mai ales *socialul* (George Em. Marica, *Conceptul de social*, 1946 – un unicat în literatura noastră de specialitate), *tradiţia* (Eugeniu Speranţia, *Tradiţia şi rolul ei social*, 1929; George Em. Marica, *Fenomenul tradiţiei*, 1945), *opinia publică* (Constantin Sudeţeanu, *Opinia publică. Analiza condiţiilor şi aspectelor ei*, 1935). Preocupările de istorie a sociologiei sunt ilustrate prin opera lui E. Speranţia (îndeosebi *Istoria concepţiilor sociologice*, 1938, 1944), C. Sudeţeanu (E. Durkheim, *Regulile metodei sociologice*, traducere şi studiu introductiv, 1924; *Durkheim şi doctrina şcoalei sociologice clujene*, 1935), G. Em. Marica (*Emil Durkheim, Soziologie und Soziologismus*, Jena, 1932 – lucrare valoroasă, citată în epocă de autori prestigioşi precum Gaston Richard, Alfred Weber, Talcot Parsons; *Problema culturii moderne în sociologia germană*, 1935).

Capitolul II al volumului *Sociologia clujeană interbelică* se referă la cadrul instituţional al sociologiei clujene interbelice asigurat de către învăţământul sociologic universitar. Creată în urma Unirii Transilvaniei cu România la 1 Decembrie 1918, Universitatea românească din Cluj număra între catedrele sale, încă în anul universitar 1921-1922, Catedra de sociologie şi etică, avându-l ca profesor pe Virgil I. Bărbat. Este impresionantă diversitatea cursurilor şi seminariilor cu profil sociologic predate respectiv conduse de acest profesor, de la acelea de istoria sociologiei şi istoria sentimentelor morale, la acelea de sociologie generală sau de civilizaţie românească în sec. al XIX-lea !

C. Sudeţeanu, urmaşul său la catedră, a fost titularul unor cursuri de sociologie generală, iar seminarul a fost onorat de către G. Em. Marica (profesor care a condus şi o cercetare în teren, în satul Pui – Hunedoara, în 1943). La Facultatea de Drept a Universităţii din Cluj au predat cursuri cu caracter sociologic, de politică socială, N. Ghiulea respectiv diverse probleme de sociologie E. Speranţia. Autorii volumului se opresc succint dar esenţial şi la ponderea sociologiei în instituţiile de învăţământ superior teologic (Academia Teologică Ortodoxă şi Academia de Teologie Greco-Catolică), la Academia de Înalte Studii Agronomice ş.a. Capitolul se încheie cu evidenţierea preocupărilor sociologilor clujeni pentru elaborarea şi publicarea unor cursuri cu ridicată valoare ştiinţifică şi didactică (îndeosebi E. Speranţia şi G. Em. Marica).

Cel de al treilea capitol se ocupă de "Astra" şi "Societatea de mâine" ca promotoare ale cercetării sociale. Dacă sociologii clujeni, spre deosebire de aceia din Bucureşti, nu s-au ilustrat prin ample cercetări concrete pe teren, această lacună a fost suplinită, arată autorii *Sociologiei clujene interbelice*, "de pasiunea pentru o asemenea activitate a unor specialişti proveniţi din alte ramuri ale vieţii ştiinţifice, ca şi a unor personalităţi ale vieţii culturale, care fără a fi profesionişti în domeniu, au obţinut, în unele cazuri, rezultate remarcabile pe acest teren". Între activităţile precursoare, sunt amintite *monografiile de sate*, începute încă în 1894. În această direcţie s-a evidenţiat societatea "Astra" şi mişcarea organizată pe lângă revista "Societatea de mâine" (I. Clopoţel). În continuare este prezentată "dimensiunea teoretică" a sociologiei clujene aşa cum a fost ea afirmată de o serie de intelectuali din afara "sociologiei de catedră". Sunt luaţi în analiză , în ordine, I. Clopoţel, N. Ghiulea şi P. Suciu, colaboratori ai revistei "Societatea de mâine".

Volumul se încheie (cap. IV) cu "Cercetarea socială maghiară" din Clujul interbelic. După ce se referă la contextul socio-economic şi ideologic al cercetării maghiare, lucrarea prezintă, sintetic şi documentat, rolul Şcolii monografice de la Bucureşti în dezvoltarea cercetării sociale maghiare, orientarea ei spre satul ardelean. Între reprezentanţii sociologilor maghiari se insistă mai mult asupra activităţii lui Venczel József şi Szábo Attila. Primul, bun cunoscător al direcţiei lui D. Gusti, a fost preocupat, între altele, de unele aspecte ale mobilităţii sociale, aplicarea statisticii în cercetarea sociologică ş.a. Cel de al doilea s-a ilustrat prin reuşita campaniei monografice de la Bădiu, judeţul Cluj.

Aşa cum arătam la început, volumul intitulat *Sociologia clujeană interbelică* (autori: A. Negru, E. Pop, Z. Salánki, Florenţa Stăvărache şi S. G. Totelecan) se distinge prin ineditul temei cercetate, precum şi prin completitudinea sa. Remarcăm în acest sens multitudinea de probleme şi personalităţi ştiinţifice şi didactice care au fost frecventate, analizele pertinente consacrate tuturor acestora. Autorii au implicat în realizarea lucrării, pe lângă o concepţie unitară asupra mişcării sociologice clujene, o bibliografie bogată. Prin opera sa ştiinţifică şi didactică, aşa cum reiese din paginile acestui volum, mişcarea sociologică clujeană s-a integrat ca o notă distinctă în ansamblul sociologiei şi culturii româneşti interbelice. Alături de alte domenii ştiinţifice, precum istoria, lingvistica, medicina, folclorul şi etnografia sau filosofia, sociologia clujeană a contribuit la afirmarea prestigiului intelectual al Clujului interbelic. Tradiţiile sale sociologice, expuse acum la un remarcabil nivel ştiinţific, se cer continuate cu mijloacele nivelului actual al ştiinţei şi practicii sociologice. ■

Proza scurtă a lui Marius Tupan

■ *Adrian Ţion*

MARIUS TUPAN
Vămile depresiunii
Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2002

Întrucât volumul de proză scurtă *Vămile depresiunii* (Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 2002), apărut sub semnătura lui Marius Tupan cuprinde, parţial, şi piese publicate sub titlurile *Mezareea* (1974) şi *Noaptea muzicanţilor* (1978) se poate deduce, sau mai degrabă observa, că aceste scurte incursiuni în fantastic au constituit, pe de o parte, pragul de pornire spre acele „spaţii epice mai mari", intuite subiacent de Laurenţiu Ulici la timpul cuvenit. Dar premoniţia criticului este deja de domeniul istoriei literare. Romanele care au urmat titlurilor amintite stau mărturie în acest sens. Pe de altă parte, întrucât cele mai multe proze din actualul volum văd pentru prima dată lumina tiparului, se poate avansa presupunerea că ele conţin deja latent sâmburele epic ce-l va conduce pe prozator spre alte dezvoltări narative mai ample. De ce spun asta? Pentru că structura compoziţională a scrierilor şi evoluţia de până acum a prozatorului ne îndreptăţesc să vedem în recentele texte tot atâtea posibile puncte de plecare pe încâlcitele poteci ale realismului magic, spaţiu livresc luat în stăpânire prin creaţii deja validate de cititori şi critică. Cu toate acestea, cele 42 de texte ale volumului nu lasă impresia unor scrieri neterminate sau nefinisate stilistic. Nu sunt nici simple impulsuri, incipituri prozastice, mărturii ale unor trăiri, experienţe transfigurate artistic. Ele conţin o densitate greu cuantificabilă de idei şi semnificaţii, înglobate în cadrul unui discurs narativ scurt dar finit, adică împlinit artisticeşte, ceea ce le susţine autonomia şi le motivează funcţionalitatea în cadrul ansamblului. Această densitate de idei se întemeiază pe o expresivitate deosebită a limbajului, fapt care îl individualizează pe Marius Tupan printre prozatorii de primă linie ai actualităţii noastre literare.

Judecând astfel lucrurile, s-ar părea că *Vămile depresiunii* marchează un punct de cotitură în creaţia autorului *Coroanei Izabelei*, un echilibru şi o echidistanţă între ceea ce a fost şi ceea ce va veni, trasând o transparentă linie de demarcaţie între etape. Cum e şi firesc, aceasta, în loc să separe, coagulează tematic şi stilistic strategiile narative, permiţând întrepătrunderea motivelor. Investigarea şi transfigurarea feţelor realului se stochează în sertare misterioase, supravegheate prob şi sever înainte de a se redeschide spre alte supradimensionări în fantastic.

Universul prozelor lui Marius Tupan este în mare parte enigmatic, funcţia privilegiată acordată misterului fiind o componentă esenţială în construcţia intrigii. Prelucrarea unor motive folclorice amplifică dimensiunea magică a unei lumi bântuite de legi stranii şi diversifică înţelesul unor peripeţii, de altfel uşor încadrabile în practici şi ritualuri tradiţionale. De la claustrarea sub o cupolă striată, ţesută de păianjeni, unde nu mai pătrundea lumina de afară *(Lumina din afară)*, exploratorul virtual al acestei lumi fascinante se deschide spre lumină şi speranţă, spre regenerarea forţelor naturii şi alungarea morţii. Se urmăreşte programatic descoperirea şi cunoaşterea metamorfozelor înşiruite iniţiatic în calea sa. Rolul acestuia este preluat de cele mai multe ori de naratorul cu certă vocaţie de magician, ascuns sub masca omniscienţei. Bagheta lui fermecată însufleţeşte personaje bizare, şochează prin lovituri de teatru sau dă în vileag faţa nevăzută a lucrurilor, îndepărtând în mod miraculos coaja lor scorcită, arsă de trecerea timpului. Expresivitatea descriptivistă exemplară înfloreşte dintr-un limbaj poetic riguros controlat care se integrează firesc în curgerea epică, nuanţând original credinţa în puterea paparudelor menite „să cerşească ploaia" sau intensificând atmosfera de vrajă din vremea colindului. În *Vestitorii,* de pildă, avem o variantă cu evidente culori locale a *vestitorilor* sadovenieini.

Strânsa legătură a omului cu natura funcţionează ca motiv reflex, stilizat şi simplificat, extras din cultura populară ca să primească primenite straie sacerdotale în *Drumul bălţilor,* unde un băiat îmbrăţişează sălciile şi le cere iertare că le-a tulburat tihna, iar metamorfoza din *Pescarul anonim* ţinteşte de-a dreptul mitizarea. Un fel de Daphne masculin este pescarul Anton, un şchiop ce-şi târăşte piciorul de lemn pe malul apei, printre sălcii. Piciorul lui de lemn face legătura cu viaţa naturii şi îl transformă treptat în salcie. Personajul îşi câştigă astfel dreptul la echilibru şi statornicie prin veşnicia naturii. O viziune de structură barocă, având în centrul ei bâlciul, piaţa şi figura unei viclene vânzătoare de şerpi ce cutreieră târgurile într-o căruţă hodorogită, prinde contur în *Şerpii* iscându-se din arşiţa verii ca o pedeapsă divină. Printre montagnarzii din *Piatra Arsă* circulă zvonul că Frida ar fi dihania, ursoaica, lupoaica sau moartea care le dă târcoale. Slăbit de puteri, Militaru, conducătorul expediţiei în munţi, constată că are o pată roşie în dreptul inimii de care nu poate nicicum scăpa. În consecinţă, crede că el e preferatul Fridei. Obsesia îl consumă până cade în prăpastie, războindu-se cu himera care era, de fapt, în el.

Prin *Casa insulară* pătrundem în enclava numită cuplu, decupată artificial dintr-o lume dezaxată, violentă, plină de contraste şi „personaje betege". Smaranda, profesoară, este femeia care „se retrăsese în muşuroiul personajelor sale, extrase din romane". Soţul ei, Lepădat, în postură de creator, trăieşte în imaginaţie pe diferitele meridiane ale globului terestru, perorând vrute şi nevrute la telefon, încurajându-se în susţinerea propriilor povestioare, alcătuite după dispoziţia sufletească de moment. Fiecare cu personajele sale şi cu susţinerea lor morală, nici nu simt cum sunt duşi de apa molicioaselor convenţii, care-i menţine pe o iluzorie linie de plutire. Interdependenţa dintre ficţiunea amăgitoare şi realitatea înmormântată e de natură a le asigura un fragil echilibru, chiar dacă intervine suspiciunea că nu e cea mai fericită hotărârea de a-şi fi pecetluit împreună viaţa în această „casă de hârtie". Ironia pe această temă a servituţilor impuse de munca de creaţie şi ameninţarea izolării în capcanele livrescului continuă şi în *Casa scărilor* cu alunecări în absurd. Sunt indici ai persiflării discrete a temei autorului absorbit de propria creaţie.

Escamotarea unui caz tipic de gelozie pune în contrast cu plutirea naufragiul văzut ca eşec al relaţiei între parteneri structural diferiţi. Pucu Marinescu din *Nat fragii* este tipul de marinar temperamental care o iubeşte cu pasiune pe Danussia. Intrusul imaginar sau real care tulbură idila lor şi-l provoacă obsesiv pe marinar este un biciclist, un sportiv care-i urmăreşte pe cei doi pe stradă, oriunde. Prin explicitare şi multiplicarea virtuală a numărului amanţilor Danussiei, naratorul fixează dimensiunea de coşmar a geloziei: „Bicicleta reprezintă o punte între realitate şi coşmar, un pod între lumi paralele". Lama cuţitului sclipeşte viclean, prevestitor, marinarul înfăptuind crima. În structura acestor scurte naraţiuni apare mereu câte un personaj care îl provoacă pe celălalt, vrea să-l doboare. În *Nat fragii* e biciclistul, în *Acrobatul* e „bubosul". Tonul sentenţios face ca adesea conflictul să gliseze spre parabolă, precum în *Vămile depresiunii* sau *Vârstă critică*, două dintre piesele de rezistenţă ale volumului. Depresiunea, craterul, rezervaţia, sanatoriul sunt spaţii predilecte pentru eroii lui Marius Tupan. Ele presupun izolarea, detaşarea din curgerea vieţii. Migrarea către sanatorii înseamnă totodată şi întoarcerea la un timp idealizat. Depresiunea este un perimetru al refulărilor, al meditaţiei, situat între viaţă şi moarte. Spre un astfel de spaţiu navighează Ivan şi Miloş din *Vârsta critică* la bordul vasului „Angel de Rio". Ei fug de oameni, de civilizaţie, de marile aglomerări urbane, sunt pur şi simplu „plictisiţi de civilizaţie". Îşi fac iluzii cu privire la insula paradisiacă pe care speră să ajungă: „Pe continent, lumea e din ce în ce mai derutată. Într-un deceniu, două, morala va fi în mare suferinţă, legile se vor modifica într-atât, încât nu le vom mai preţui rostul. Valorile vor căpăta alte coduri: o hoardă sălbatică atacă la orizontul civilizaţiei. Vom aduna şi vom stoca pe această insulă o morală acceptabilă, de care nu ne va fi vreodată ruşine. Apoi, nimeni nu o va compromite, atâta timp cât vom veghea la conservarea ei." După debarcare, constată că au nimerit într-un „patrimoniu abandonat". Pe insulă găsesc un pastor ciudat, îmbrăcat în trening, încălţat cu adidaşi care predica „filosofia tăcerii". Nu reuşesc să dea timpul înapoi şi se întorc dezamăgiţi pe continent.

Supralicitarea elementelor-surpriză menţine ritmul alert al naraţiunii la cote ridicate de interes din partea cititorului. Prozatorul se lasă deseori prins în vraja energizantă a mitului. În *Privighiul tăciunilor* se ajunge la un adevărat slalom printre mituri, care, în loc să încarce excesiv jocul imaginativ, îl dinamizează din interior. Sunt îndeplinite formal toate obiceiurile legate de nunta tradiţională, nuntaşii joacă o mireasă imaginară, se gândesc la nunta de la Cana şi se face reconstituirea primei uniri trupeşti. Ritmul naraţiunii se înteţeşte prin suprapunerea nuntă-înmormântare (fiul se însura, tatăl murea), de la Biblie se ajunge la Pygmalion, pentru ca să avem imaginea unei nunţi pe dos, după chipul şi asemănarea unei lumi pe dos. Abia în final apare mireasa Rodica, dar în loc de imaculata rochie albă, ea e plină de funingine pentru că a stat ascunsă în căsuţa hornului, deci ea apare „ca o vremelnică ostatică a întunericului".

Prozele din *Vămile depresiunii* fac o adevărată risipă de teme şi motive, luate, unele, din mitologia populară şi transfigurate după o formulă proprie, originală, în sugestive dezvoltări metaforice perfect asamblate în curgerea naraţiunii. E greu de imaginat că Marius Tupan nu va ajunge să dezvolte cel puţin unele dintre acestea în cărţile sale viitoare. Este, cred, ceea ce aşteaptă cititorul de la acest important scriitor al literaturii noastre contemporane.

■

„Destin" – o „revistă de cultură românească" din exil

■ *Georgeta Orian*

Comunicarea culturală în rândul exilaţilor români de după al II-lea război mondial este un proces complex, desfăşurat în mai multe etape. După primii ani (de oarecare derută), exilul românesc „strânge rândurile" în jurul unor reviste, asociaţii culturale, edituri, cenacluri sau posturi de radio, astfel încât acum (la o anumită distanţă care facilitează şi o mai justă înţelegere, dar şi o mai potrivită încadrare în rândurile istoriei literare), provenienţa, orientarea politică, scopurile, realizările sunt aspecte mult mai dispuse la a se clarifica. „Luceafărul", „Orizonturi", „Destin", „Caete de dor", Institutul Român de Cercetări şi Biblioteca Românească din Freiburg, Cenaclul Apoziţia, Editurile: Caietele Inorogului, Destin, Carpaţi sau Casa Pribegiei, Radio Europa Liberă etc. sunt doar câteva din instituţiile care exemplifică rezistenţa culturală românească din exil.

„Coagulând" în exil o zonă considerabilă a tradiţionalismului românesc, revista „Destin" a reprezentat, mai bine de douăzeci de ani (1951-1972), un creuzet în care se dorea naşterea spaţiului spiritual românesc liber.

Revista a apărut în iunie 1951, la Madrid, având-l ca director pe George Uscătescu, iar în colegiul de redacţie pe: I. D. C. Coterlan, Nicolae Mariţa, C. L. Popovici, A. Răuţă. În timp, componenţa redacţiei suferă unele modificări: în 1954 vine Vintilă Horia, apoi se alătură şi Emil Ionescu, Horia Precup, Vasile Uscătescu. Din 1969, redacţia semnează „Gruparea Destin" (având în plus pe N. Caranica, M. Cismărescu, Horia Stamatu, Octavian Vuia). Riguros organizată chiar de la început, revista conţine trei rubrici importante – *Studii*, *Note*, *Comentarii şi Documente* – precum şi o „bibliografie românească", o veritabilă „bancă de date" care se diversifică de la număr la număr, asigurând şi demonstrând circulaţia cărţii româneşti în lume, o rubrică a cărei valoare informativă stă pe primul plan.

Încă de la debut, iniţiatorii precizează că văd fenomenul emigraţiei ca pe un „proces de dezintegrare istorică şi spirituală şi, ca atare, mentalitatea de emigrant drept o atitudine spiritualmente stearpă". Elitele intelectuale româneşti sunt considerate „monade de viaţă şi cultură românească", iar postulatele revistei se conturează ca o „obsesie fecundă": „o cultură cu posibilităţi universale, cu responsabilităţi universale" şi „imaginea neştearsă a Patriei crucificate".

Primele numere ale revistei stau sub semnul încercării de a atrage atenţia lumii culturale din ţara de adopţie asupra României, ca subdiviziune a spaţiului geopolitic căruia îi aparţine. Articole ca: *Fundamentele Sud-estului european* (I. D. C. Coterlan), *Rusia: Omul, Istoria şi Cultura* (C. L. Popovici), *Problema Statului Românesc* (G. Uscătescu), *Problema viitorului culturii europene* (C. L. Popovici) ş. a. sunt menite să fixeze coordonatele unor „probleme" constante ale culturii româneşti. Amplu documentate şi desfăşurate pe spaţii generoase, materialele de început dau publicaţiei o voce cu accente misionare, încercând să imprime ideea unei tribune, cu convingerea că, dacă anumite lucruri se spun / scriu, atunci ele cu siguranţă se şi *aud*.

Două exemple din primul număr al revistei ar ilustra elocvent ideea. În studiul *Aspectul antropocultural al României*, C. L. Popovici dezvoltă teza potrivit căreia forţa culturală a unui popor are ca explicaţie forţa antropologică. Tracii, aparţinând complexului rasial traco-frigian, reprezintă substratul antropologic al unei mari suprafeţe din sud-estul Europei. O trăsătură esenţială a caracterului tracic este forţa spirituală (argumentată toponimic, religios, arhitectonic etc.). Introducând noţiunea de *fenotip trac*, autorul pune o problemă de genetică rasială, arătând ca plauzibilă ipoteza că tracii au putut supravieţui în ariile geografice iniţiale, romanii neputând „desfiinţa" elementul autohton. Drept elemente de continuitate sunt invocate arta şi religia (muzica, dansul, îmbrăcămintea, elemente lingvistice de ordin fonetic, morfologic şi semantic etc.). De pe aceste poziţii, autorul abordează problema *dorului* la Eminescu, Arghezi, Barbu, concluzionând că poporul român are un „rol centripet şi aglutinator" în zona culturală sud-est europeană.

În aceeaşi zonă de interes se situează şi al doilea studiu, la fel de amplu, *Eminescu şi cultura rusă*, semnat de Vintilă Horia, care preia o idee dintr-un articol din „Timpul" (7 ianuarie 1878), în care poetul naţional scotea în evidenţă „deşertul sufletesc" al vieţii (culturale) ruseşti. Potrivit textului eminescian, ruşii căutau, prin expansine teritorială, să umple un gol sufletesc, să câştige un anume CEVA care lipseşte din structura lor intimă. Vintilă Horia găseşte, nu fără ironie, că sintagma „cultură rusă" este inadecvată, singurul domeniu demn de interes al acesteia fiind literatura (supusă unui aspru rechizitoriu) şi, eventual, muzica. Demersul este aproape didactic: strălucirea literaturii ruse începe după contactul cu Europa; începutul se face cu romanul (care ar trebui să fie o apoteoză a unei literaturi, nu piatra de temelie), „profetismul fals şi abject" al ruşilor contrastând evident cu romanul occidental, „sinteză a unei societăţi echilibrate". Cauza tragismului vieţii ruseşti stă în aceea că „a împrumutat cu frenezie... formula la modă în acel moment". Autorul defineşte formula de viaţă aleasă de ruşi drept „acea combinaţie de marxism rumegat cu întârziere şi de americanism incipient, pe care unii, din fundul suspect al unui complex de inferioritate, o numesc democraţie progresivă, iar alţii, mai înfumuraţi şi mai naivi, comunism", doctrină care „a transformat omul rus într-o ofensivă pată de întuneric". Eminescu este considerat drept primul european care nu s-a lăsat amăgit de mirajul rus. Pornind de la ideea lui James Burnham, care în *Pour la domination du monde* spune că istoria a ajuns într-o semifinală pentru campionatul lumii: meciul USA – URSS, Vintilă Horia face o nouă comparaţie, de data aceasta între poetul american Walt Whitman şi Dostoievski (omul nou american şi sovietic): primul – o prezenţă pozitivă, al doilea – „ceva în minus", la fel ca omul român, „vecin păţit al spaţiului dostoievskian".

În numărul 6-7 din august 1953, Mircea Eliade vorbeşte despre *Destinul culturii româneşti*, relaţionându-l cu istoria românilor: „Este suficient să reamintim în liniile ei mari istoria României, pentru a înţelege de ce Românii n-au putut face cultură în sensul occidental al cuvântului; de ce, adică, n-au putut înălţa catedrale masive şi numeroase, de ce n-au zidit castele şi burguri de piatră, de ce n-au adunat comori de artă, n-au scris prea multe cărţi şi n-au colaborat, alături de Occident, la progresul ştiinţelor şi al filosofiei" (p. 21). Istoricul religiilor remarcă şansele de rezistenţă ale poporului român sub ocupaţie sovietică, şanse furnizate de propria lui istorie, care i-a consolidat o spiritualitate profund creştină, având în centru misterul morţii salvatoare şi al jertfei de sine. Existenţa în spaţiul cultural european rămâne o problemă în centrul interesului: „culturaliceşte, ca şi spiritualiceşte, Europa se întregeşte cu tot ce a creat şi păstrat spaţiul carpatic – balcanic".

Fie că urmăresc probleme de istorie (G. Uscătescu, *Fenomenul naţionalist*, nr. 4-5, nov. 1952; V. Horia, *Eseu despre interpretarea ciclică a Istoriei*, nr. 6-7, aug. 1953; Al. Busuioceanu, *Utopia getică*, nr. 8-9, mai 1954; Al. Busuioceanu, *Mitul dacic în istoria şi cultura Spaniei*, nr. 4-5, nov. 1952 ş. a.), fie de limbă sau literatură română (Ion Popinceanu, *Neologismul în limba română*, nr. 6-7, aug. 1953; Manuel Alvar, *Consideraţiuni asupra Atlasului Lingvistic al României*, nr. 1, iunie 1951 ş. a.), materialele publicate în revista „Destin" au, în primii ani (1951 – 1956), o idee „fixă": aceea de *a păstra, a transmite, a salva* tot ce putea fi păstrat – transmis – salvat din bagajul cultural al exilaţilor care, din afara graniţelor, sperau să facă ceva atât pentru cei rămaşi acasă, cât şi pentru ei înşişi.

Un oarecare moment de cotitură se înregistrează în 1956. Cercetătoarea Eva Behring (în *Scriitori români din exil 1945-1989*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001) acordă un rol deosebit *Noului itinerar* semnat de George Uscătescu în nr. 10/1956, unde directorul revistei pledează pentru creativitate. În buna tradiţie a îndemnurilor spre păstrare şi cultivare, Uscătescu introduce ideea realizării unei culturi libere, a exilului şi utilizând exilul. Nu se află foarte departe nici un oarecare orgoliu al celor care, nu peste mult timp, vor considera că *doar* în exil s-a făcut cultură română.

După acest moment inovator, aspectul revistei este vizibil modificat: nu mai predomină studiile ample, argumentate ştiinţific, cele trei rubrici majore se contopesc, creaţiile literare ocupă din ce în ce mai mult spaţiu şi numerele au o anumită tematică (*Omagiu românesc lui Martin Heidegger*, nr. 21-23/1971; număr omagial la împlinirea a 100 de ani de la Unirea din 1859, nr. 11/1959 sau *Închinare lui Mihail Eminescu*, nr. 13-14/1964). Chiar condiţiile grafice se îmbunătăţesc vizibil.

Este tot mai evident că cei de la „Destin" nu mai reprezintă *un grup*, ci o *grupare*, cu rol formator de opinie, cu statut de autoritate culturală şi ideologică în spaţiul cultural spaniol. Tot la Madrid apare, în 1954, revista „Carpaţii", sub direcţia lui Aron Cotruş, având-i ca redactori pe Traian Popescu şi N. S. Govora, iar printre colaboratori pe Pamfil Şeicaru, Vintilă Horia, V. Buescu, Ovidiu Vuia ş. a., punctele comune cu revista „Destin" provenind din apartenenţa iniţiatorilor şi colaboratorilor la fosta extremă dreaptă românească.

Condensând douăzeci şi cinci de numere în şaisprezece „caiete" (din motive lesne de înţeles, au apărut numere duble sau triple), revista „Destin" este o oglindă fidelă a „generaţiei seniorilor" exilului, a celor din primul val, a „bătrânilor" tradiţionalişti, situaţi mai mult sau mai puţin înspre dreapta, care şi-au asumat rolul de a ţine „cu dinţii" de valorile cu care au plecat din ţară. Au colaborat: Grigore Cugler (Apunake), O. Bârlea, V. Buescu, Al. Busuioceanu, G. M. Cantacuzino, Mircea Eliade, Grigore Gafencu, N. I Herescu, V. Horia, V. Iasinschi, V. Ierunca, Basil Munteanu, Gr. Nandriş, Ion Raţiu, A. Răuţă, Vasile Uscătescu, Dinu Adameşteanu, Şt. Baciu, N. Caranica, Radu Enescu, Ionel Jianu, Şt. Lupaşcu, P. Miron, Horia Stamatu, Pamfil Şeicaru, Octavian Vuia, Valeriu Anania, Monica Lovinescu, L. M. Arcade, Petru Comarnescu, I. Negoiţescu, Constantin Noica, J. Popper, Antoaneta Bodisco, George Ciorănescu, Alexandru Ciorănescu ş. a. Simpla enumerare a celor mai cunoscute semnături se vrea o carte de vizită.

■

■ *Cosmin Petţa*
laureat al Marelui Premiu "Octavian Goga", secţiunea poezie, Ciucea, iunie 2003

Arătătorul

Azi noapte am dezgropat
mistria de bronz a bunicului
i-am ţâşiat retina c-un cuţit
de plastic
şi gândăceilor portocalii
şi abundenţi din piept
le-am cferit larve proaspete,
grăsuţe,
ca nişte matroane lâncezite
în fotoliu.
Să vă povestesc:
palmele mele umede, pământul proaspăt răscolit,
soarele ca un himen ţâşiat în a finţit,
îmi cfereau prilejul ruşinii,
prilejul tot mai de frânat al ruşinii,
acolo, tocmai acolo unde niciodată
n-aş fi crezut că viermilor de mătase
o să le crească aripi
stridente, ca nişte guaşe proaspete,
ca nişte cadâne lângă patul de muribund
al regelui Krimm.
Acolo mi-am început
adevărata lucrare,
adevăratul templu al maimuţelor obeze,
acolo, între ficatul lui uscat
ca un trandcfir cfilit,
ca o smochină roz
şi mistria de bronz.

Degetul stâng

Era atât de târziu în noaptea aceea febrilă
ca un cal dinamitat în apăsarea vâscoasă a norilor.
Lumina chioară a farurilor
printre perdelele transparente
de papură, sau poate de ienupăr negru.

Da, eram acolo,
eram lângă ea şi degetele mele
fărâmicioase ca piatra de moară
din curtea unchiului Gheorghe
scormoneau cu tandreţe
prin coapsele ei.

Da, eram acolo şi mestecam
chewing gum pe după
barele de fier străveziu.
Lingeam cu atenţie resturile
de motorină prelinse printre
ştiuleţii de porumb din dreapta,
ca pe o fată frumoasă,
ca şi cum prcful alb-verzui
s-ar fi terminat brusc,
ca şi cum crenguţa de vâsc
atârnată de tavan ar fi căzut
cu zgomot în fundat
peste lada cu păpuşi de rezervă.

Da, şi să mai ştii:
pentru prima dată în noaptea aceea
am sădit tufe de liliac, urzici
şi bibelouri de porţelan
pe mormântul bunicului.

Prietenul meu Barabas

Aş fi trăit în ziua aceea...
aşa m-am trezit.
Ce să-i fi spus hăitaşului,
condamnatului, ascuns
după zăbrele de aluminiu tremurător,
lingându-şi cu iuţeală sudoarea
de pe buricele degetelor?
Ce să-i fi spus despre
primăvara searbădă
ca o portocală scrâlcită,
despre ţeasta lui puternică
şi gâtul gros, încărcat cu zorzoane
de plumb albăstrui?

Ce broască ţestoasă, domnule,
ce broască ţestoasă.

Groaznica întrupare a liniştii
lângă trupul lui gol,
acolo printre răsaduri de pătrunjel
unde foiau insectele
mirosind a amoniac, a chinină,
mişcându-şi trupurile lor larvare,
chitinoase, încet,
încet
şi gura lui începu atunci
să silabisească:
Barabas, Barabas îmi este numele
şi sângele meu închegat
vă va servi pe post de cearcef.

Omul negru

Am cflat cum pocnetul din degete
al clovnului poate rezona,
cum îţi poate smulge creierul
prin gaura frar juratã
lăsată de trecerea insidioasă
a glontelui
prin tâmpla dreaptă,
deschisă, ca o prepeliţă roşcată.
Am cflat cum de după
cortina de bumbac
pândeşte omul. Omul negru,
omul mărunt, omul meschin
al meschinelor dimineţi mocirloase
din suburbii. Omul acela
cu plasă de aţâţ la picioare
şi degetul mare cârnos
aproape puroind
de-atâta supt.
Am cflat cum pândeşte
şi-şi înmoaie cuţitul de plumb
în călimara cu cerneluri amare
colorate în cele mai bizare nuanţe
de verde şi de portocaliu
şi cum izbeşte întotdeauna în partea stângă,
printre coaste, exact sub axilă
pregătindu-şi din timp insectarul,
albumul cu fotcgrcfii sălcii
din tinereţe
spre a le mesteca şi a le înghiţi
şi pentru a le reda într-o în făţişare
cu totul şi cu totul nouă.

Degetul drept

Pe lângă pinii umbroşi,
pe lângă bursucul cu pui ciocolatii,
pe lângă craterele osoase ale spinării
ucigaşului de lângă dig,
în fanteria debilă a miezului nopţii
cu toţi acoliţii ei străvezii
inundau străzile.
Acolo mi-am rupt degetele de
maxilarele lor mirositoare a slănină
şi prcf de puşcă. Atunci şi acolo
grăsimea din obrcjii Brunhildei
se plia perfect pe fârcurile noduroase
ale căţelei Laica.

Mi-am petrecut copilăria desenând
principi micuţi şi bonomi în regatele
lor de varză şi muşuroaie de cârtiţe roşii
cu degetele înnădite de cretă şi strg
din aşternutul asudat
al văcuţei Marilena, unde întotdeauna
mă aşezam şi eu, parcă mai greu
pe zi ce trecea, lângă oblonul de fag
şi bălegarul negru ca o limbă de cobră,
puturos ca un cazan cu intestine de şobolan.

Era bine.
Era cald şi poveştile mamei
cu ţestoasele din stomacul fertil
al dragonului regal reuşeau mereu
să-mi potolească durerile de genunchi. ■

Căderea în real

O perspectivă lacaniană

■ *Oana Pughineanu*

Odată cu secolul XVII, secolul "exploziei" baroce, obsesia detaliului începea să corupă lumea "întreagă" şi statică a esenţelor. Stilul *serpentinata* în pictură, creează un vârtej ce va arunca prin mişcarea lui centrifugă minţile şi corpurile într-o perpetuă căutare şi îndoială. Cuta saturniană de pe chip nu va mai fi înlăturată nici de raţionalitatea carteziană nici de pariul pascalian. Încă de la Michelangelo deznădejdea îşi face simţită prezenţa: "chipul meu este un chip al spaimei. ... Sărac, bătrân, supus altora. Dacă nu mor curând, mă decompun. [...] Vin Doamne, chiar şi dacă nu ştiu ce pot spera." [1]

Obsesia oglinzii care te înşeală spunându-ţi adevărul nedumereşte spiritele. Oglinda e simbolul acestui paradox: pot să mă recunosc dar nu mă pot cunoaşte. Barocul, sau mai bine spus, spiritul baroc pe care îl găsim peste tot presărat în istorie, e unul din modurile de exprimare, cele mai pregnante ale acestei derute care îl desparte pe om de Ordine şi-l duce la subiectivare iar mai apoi la "desubiectivare". Dacă barocul intuieşte şi exprimă după cum am spus această stare, secolul XX teoretizează această "lipsă de a fi". Structuralismul aduce la lumină această condiţie imposibilă a omului: de a se exprima prin ceva autonom de el, prin limbaj, iar psihanaliza dezvăluie acest proces prin care omul se înşeală fundamental asupra lui însuşi, dar chiar în această eroare, transpare adevărul. Dacă în baroc zeii au început să înglobeze şi fantasmele nu tocmai "ortodoxe", acum fantasmele înglobează zeii.

Spiritul baroc e cel care operează o schimbare a punctului de vedere: întrebările încetează să fie ontologice (ce este, dacă este) şi încep să fie preocupate de maniera de a fi. Unei Ordini perfecte pierdute omul încearcă să-i substituie o ordine proprie. Aici ajungem la punctul care de fapt vreau să-l evidenţiez: dorinţa omului de a atenua această "neştiinţă de a fi" prin *bella maniera*. Găsim un prim impuls în acest sens în secolul XII, în ceea ce provensalii numeau *fin'amoros*, "o artă a vieţii şi a morţii. Cu o etică, o estetică şi o etichetă: o *curtoazie*, ca să folosim termenul medieval. *Curtoazia* nu e la îndemâna oricui – este o întreagă ştiinţă şi o practică, o aristocraţie a inimii bazată pe anumite daruri ale spiritului. Înainte de consumarea fizică exista o *încercare*, o etapă intermediară numită *assag* sau *assai*: probă de dragoste (consta în a asista la culcarea sau trezirea doamnei, la ai contempla trupul gol, etc.)."[2]

Dar *bella maniera* într-o formă deplină va apare cu două secole mai târziu, în 1528 odată cu *Il Cortegiano* al lui Castiglione care propune un tip uman: cel al curteanului, soldat şi umanist în acelaşi timp, un individ distant de lume care-şi cultivă în mod conştient felul lui special de a fi. Apariţia lui *Don Qu jote* (1605) anunţă eşecul acestui tip uman şi apariţia altuia: *el discreto* (din opera lui Baltasar Gracián, în 1642) sau *l'honnête homme* (descris de cavalerul de Méré). Putem spune că *el discreto* e opusul eroului, dorinţele lui nu se diferenţiază de necesităţi, şi stilul lui de viaţă acordă cea mai mare atenţie convenţionalului, mediocrităţii. Pentru el, cum spune iezuitul Bouhours, "tot ceea ce e excesiv e vicios, chiar şi virtutea". Pasiunile trebuie să fie şi ele mediocre căci altfel riscă să cadă în sfera nesocialului. *El discreto* ştie că "lucrurile nu trec drept ceea ce sunt ci ceea ce par."[3] Pentru el, "*cum* are o mare însemnătate în toate, iar maniera e trişorul gusturilor. O purtare aleasă e podoaba vieţii: orice vorbă bună te scoate în chip fericit din încurcătură."[4] Această grijă pentru aparenţe şi pentru propria plăcere o vom redescoperi mai târziu în dandysm, cu diferenţa că aici latura estetică este dusă la extrem, iar dorinţa de a sparge tiparul o însoţeşte. Haina devine pentru dandy felul de a produce subtilitate prin detalii. Nu e vorba doar de a purta anumite haine ci şi de a se purta într-un anume fel. Accesoriul devine vital. Oglinda nu este absentă nici ea din peisaj: ea e sfătuitorul cel mai bun în ceea ce priveşte armonizarea aparenţelor ce vor ocupa o întreaga viaţă trăită în faţa ei. Dacă antichitatea ordona mişcarea şi înfăţişarea corpului pentru a *nu* depăşi măsura, dandysmul foloseşte corpul într-o continuă paradă care lasă să întrevadă tocmai o "lipsă de măsură", o noutate, o avangardă, de care corpul nu se va mai despărţi în ceea ce priveşte modul estetic de exprimare. Activismul, happeningul, performance-ul sunt mărturii contemporane ale acestui fapt.

Aceste tipuri umane pe care le-am înşirat, această preocupare pentru *bella maniera*, pentru felul de a fi şi de a te purta, înfăţişează un drum al simbolizărilor succesive care s-au grefat asupra corpului. Renunţarea la natură, impune lumea 'artificială' în care apar tipurile umane mai sus pomenite. Pe de altă parte pierderea unei Ordini, sau neputinţa de a o identifica duce la o intensificare a subiectivării, la atenţia pentru expresie. În pictură se observă foarte bine această trecere: e de ajuns să comparăm un tablou de Rafael cu unul de El Greco. Cât priveşte grefarea simbolurilor pe corp nimic nu stă mai bine mărturie decât creaţiile lui Giuseppe Arcimboldo.

Bella maniera era o încercare de a institui un control al corpului prin psihic şi al psihicului prin corp fără a acorda o greutate existenţială mai mare unuia sau altuia. Desigur mentalităţile se schimbă foarte mult de-a lungul secolelor: *cortegiano* e diferit de *el discreto* şi *el discreto* de *dandy*, dar ideea de *bella maniera* pe care o găsim la toţi e o încercare de a pune în acord "susul" minţii şi "josul" corpului, este ca să folosim termeni 'ştiinţifici' efectul culturii asupra naturii, sublimarea energiei pulsionale, legarea dorinţei de lege, etc. Fie că ne referim la un cod al onorii (cavalerul), fie că e vorba de un principiu estetic (dandyul), sau de o putere (instituţia), e vorba de a găsi o cale de control a această legătură a corpului cu gândul într-o formă acceptată social, într-o formă fiabilă.

Dificultatea în ceea ce priveşte corpul constă în faptul că nu-l putem gândi separat de simbolurile pe care istoria le-a grefat în el. Asta face ca în ordinea existenţei (realului în sens lacanian) nimic să nu fie mai aproape de noi decât corpul nostru (să nu fim altceva decât corpul nostru) iar în ordinea explicaţiei nimic să nu ne depăşească mai mult decât corpul nostru. Marile descoperiri ale psihanalizei, precum pulsiunea sau nevroza isterică reiterează această dilemă. Ştim că subiectul şi-a pierdut autonomia, ştim că realitatea psihică e una fantasmatică ... dar unde să plasăm corpul? Sau: unde să plasăm conştiinţa? Freud demonstrează că aceste întrebări sunt oarecum echivalente: eul (partea conştientă din noi) poate fi considerat ca o proiecţie mentală a suprafeţei corpului. De aceea în bolile psihice trebuie să ţinem cont de ceea ce el numea corpul de limbaj, de procesele de conversie, de simbolurile pe care individul le-a acumulat într-o istorie personală. Copilul în cazul traumei, în special în cazul agresării fizice se apără cu un nucleu instinctual animal. El e traumatizat pentru că nu poate numi răul iar adultul, mai apoi, e traumatizat pentru că deşi are cuvântul nu are sensul. Paraliziile istericilor sunt unele simbolice nu fiziologice. E ca şi cum pentru mintea noastră nu ar exista carne ci doar simbolul cărnii. Trauma există pentru că deşi nu ne putem exprima în afara limbajului noi suntem întotdeauna mai mult sau mai puţin decât ceea ce exprimăm. Dar suntem mai mult sau mai puţin, fantasmatic, nu pe un plan al esenţelor.

În ceea ce priveşte relaţia cu celălalt, fie că e vorba de iubire sau de convieţuire în comunitate lucrurile iau o nouă turnură. Ne aducem foarte bine aminte teoria sthendaliană despre iubire. Procesul de cristalizare duce la o transfigurare a persoanei iubite în urma căreia ea sau el devine o imagine a perfecţiunii întrupate. Toate gesturile, toate vorbele, înfăţişarea şi gândul îl transformă pe celălalt în ceva *unic*. Fiinţa iubită devine o metaforă. Fantasma iubirii e una care întregeşte. Werther spune despre iubita lui: "citesc în ochii ei o adevărată simpatie pentru mine şi soarta mea" sau "cât de mult mă ador pe mine însumi de când ea mă iubeşte". Încă mai simţim descendenţele curteneşti sau petrarchiste în felul de a idealiza persoana iubită (femeia). Cât de diferit stau însă lucrurile pentru un autor contemporan precum Philip Roth. Dacă fantasmele lui Werther se reduceau la a o visa pe Lotte ţinând-o de mână, stând amândoi întinşi pe iarbă şi privind cerul, acest "statism" al imaginaţiei e depăşit şi înlocuit cu o mişcare continuă şi frenetică care erotizează corpul şi lucrurile pe care le atinge. Nu vizez aici o comparaţie literară între cei doi autori ci doar doresc să exemplific două feluri de a percepe corporalitatea şi două feluri de a gândi iubirea. În *Animal pe moarte,* Philip Roth vorbeşte despre

femeia dorită folosind imagini ce urmăresc detaliile corpului, transformând-o într-o "capodoperă de volupté" pe care "Picasso ar fi prefăcut-o în chitară"[5]. Problema pe care personajul o are nu e lipsa de dorinţă ci lipsa de ataşament. Se produce o trecere de la detaliul unicităţii la unicitatea detaliilor (corpului) cu care o persoană se înfăţişează. Se trece de la metaforă la metonimie. Nu vreau să spun că această trecere e provocată de ceea ce mulţi nostalgici ar putea numi "o dispariţie a sufletului". Lacan ne demonstrase că nu e vorba de faptul că subiectul dispare, ci de faptul că suferă de o lipsă de autonomie, că este doar un "coridor" în care cele trei instanţe (Simbolicul, Imaginarul şi Realul) se întrepătrund. Odată ce iluzia unităţii e demascată, ceea ce e vizibil ne asaltă sub o formă "metonimică". Ironia lacaniană merge şi mai departe, evidenţiind faptul că dorinţa (indestructibilitatea ei ca formă inconştientă) este opusă iubirii. Vorba "una pierdută, zece regăsite", e formula ce se aplică cel mai bine în ceea ce priveşte modul de funcţionare a inconştientului şi dorinţei. Trecerea de care vorbeam, de la detaliul unicităţii la unicitatea detaliului are în spate acel obiect al dorinţei (*petit objet a*) care glisează mereu pe o linie infinită de semnificanţi. Şi atunci tragedia lui Werther e aceea de a fi întâlnit o situaţie "imposibilă" în care obiectul dorinţei se confundă cu obiectul real. Asta explică şi modul fetişist de a se ataşa de obiectele Lottei care par să contragă în ele tot universul. Sinuciderea apare ca ultimă soluţie pentru a păstra obiectul dorinţei întreg.

Femeia încetează să fie un ideal greu de cucerit. Probabil că interdicţia socială la care Werther era supus făcea ca iubirea să se intensifice în acest joc dintre principiul realităţii şi cel al plăcerii (cunoaştem foarte bine teoria obstacolului). Revoluţia sexuală a îndepărtat aceste interdicţii. De aceea problema nu mai e pusă de greutatea îndeplinirii dorinţei ci de faptul că îndrăgostirea e văzută ca "abandonare a unei poziţii critice independente. ... Venerează-mă zice ea ... *Ea* te pătrunde pe *tine*. ... Oamenii cred că îndrăgostindu-se se împlinesc pe sine? Eu cred pe dos. Cred că eşti întreg înainte de a începe. Iar iubirea te fracturează. Ea a fost un corp străin introdus în deplinătatea ta. ... Dar nu vei fi niciodată întreg dacă nu-l elimini."[6] Libertatea în doi a devenit o absurditate pentru că, folosind o formulă lacaniană "acest altul care sunt eu este altul decât mine" şi orice apropiere de el este o cădere în Imaginar. Imaginarul, înseamnă o inflaţie a "eului" pentru care dorinţa nu mai e semnul unei lipse ci semnul unui preaplin (a unei pulsiuni care prin satisfacţie urmăreşte întoarcerea la o stare iniţială, netensională). Imaginarul e resortul iluziei de care fantasma erotică se foloseşte, el nu este decât imaginea corporalităţii pe care continuăm să o întregim într-un nesfîrşit stadiu al oglinzii. Personajul feminin din roman se întoarce la iubitul ei când află că suferă de o boală incurabilă nu pentru că el ar fi vreo jumătate perfectă a sufletului ei ci, pentru că n-a avut niciodată "un prieten ori un iubit care să-mi iubească trupul aşa cum l-ai iubit tu."[6] Regăsim boala şi felul specific feminin de a aborda corporalitatea, femeia fiind, după cum spune Melanie Klein, în luptă cu un corp străin pentru că e intern, cu "un corp străin intern". Lacan pe de altă parte, asociind-o pe femeie cu Alteritatea sau cu natura ce nu are acces la simbol, o plasează din punct de vedere sentimental într-o schemă narcisiacă ce se manifestă prin "dezvoltarea spre frumuseţe", prin "mascarada feminină" (contrapartea comicului viril) ce face ca femeia să "nu iubească riguros vorbind, ci doar să se iubească".

Adevărul corpului, diferit radical de adevărul oricărei metafizici, a oricărei religii e de o simplitate dezarmantă care nu mai trimite la nimic transcendent sau transcendental. Adevărul corpului este că "nu există senzaţie falsă", după cum spune o formulă cioraniană. Corpul e o realitate care scapă simbolicului, ca ordine ce se formează printr-un sistem de excluderi şi opoziţii. Lacan, în ultima perioadă a vieţii sale făcuse această descoperire la nivelul relaţiei analist – analizat. Simbolicul făcea ca în cadrul curei analistul să deţină cuvântul plin, creator de semnificaţii, dar renunţarea la această instanţă (simbolică), transforma totul într-un "delirium a deux".

Dar poate că cea mai problematică dintre toate e căderea în Real. Cred, că această cădere în Real este vizibilă în două mari fenomene: în ceea ce numim de pe la 1940, un proces de igienizare a corpului şi în ceea ce Lacan numea forcludere. În ceea ce priveşte primul fenomen "noua dezordine amoroasă", demonstrează foarte bine faptul că sexul devine o "muncă", faptul că sexul se învaţă la fel ca orice altceva. SIDA şi celelalte boli cu transmitere sexuală au "schematizat" actul sexual pentru al face pe înţelesul tuturor. Misterul e înlăturat deoarece e un pericol. Nu contestăm gravitatea bolii şi nu minimalizăm importanţa cunoaşterii profilaxiei. Constatarea pe care o facem e legată doar de faptul că pe lângă aceste avertismente în ce priveşte boala, sexul a devenit o adevărată teorie care dezvăluie toate trucurile obţinerii plăcerii. Astfel "în decursul a câteva decenii în cultura occidentală se petrecuse trecerea de la o societate în care era obligatorie abstinenţa la una în care era obligatoriu orgasmul."[7] În plus tehnicile corporale, atât în ceea ce priveşte sexul cât şi limbajul non-verbal sunt dublate şi integrate în acest val uriaş al Comunicării care ne intoxică din toate părţile, de la reclamele pentru telefonia mobilă, la cărţile care-ţi explică cum să-ţi impresionezi şeful sau "cum să comunici cu personalităţile dificile". E felul în care raţionamentul e înlocuit de statistică. Nici "comunicarea" de gen nu face excepţie de la această logoree generalizată. Se pare totuşi că dezbaterile n-au ajuns decât la a explica "de ce bărbaţii sunt de pe Marte şi femeile de pe Venus". Desigur, cu toţii am căzut în această euforie a comunicării în spatele căreia consumismul şi iluziile lui se ascund. E un "american way" pe care Pontalis în cartea lui *După Freud*, îl evidenţiază. El ne aduce aminte că eul nu creşte, el are o istorie. America a impus se pare totuşi acest model al creşterii, al extinderii care se aplică la orice, fie că e vorba de familie, firmă sau chiar NATO. E un model care îl înghite pe cel european, legat de istorie şi memorie.

În ceea ce priveşte forcluderea, reintroducerea simbolicului în real (într-un mod halucinatoriu), voi da un exemplul foarte recent: cel al crimei în care ucigaşul îşi alege victima prin internet. Sau mai bine spus 'victima' acceptă 'statutul' de victimă şi se supune ritualului canibalismului şi al autofagiei. Nimic nu exemplifică mai bine preaplinul persoanei care doreşte, de care vorbeam mai sus. Lacan susţinea într-una din formulele lui paradoxale, că în cură, pacientul trebuie să afle dacă "vrea cu adevărat ceea ce doreşte". Această crimă stă mărturie pentru faptul că s-ar putea ca nimic să nu fie mai cumplit decât fantasma care se îndeplineşte. Cine şi-ar fi închipuit ceva mai groaznic decât "Tăcerea mieilor" sau "Seven"? "Viaţa bate filmul", spune clişeul cu care masele se amăgesc. Realul bate viaţa ... pentru că psihicul e prins în capcana Imaginarului şi Realul rămâne "ceea ce revine mereu înapoi", "ceea ce rezistă" voinţei noastre, asemeni unui handicap de care nu putem scăpa oricât am fantaza despre el. ■

Note

1. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p.110
2. Ocatvio Paz, Dubla flacără. Dragoste şi erotism, Humanitas, 1998
3. Baltasar Gracián, *Oracolul manual. Criticonul I,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p.56
4. ibidem., p.12
5. Philip Roth, *Animal pe moarte*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2001, p.86
6. ibidem., p.110
7. Angus McLaren, *Sexualitatea secolului XX. O istorie*, Editura Trei, Bucureşti, 2002, p.88

Despre zidul ostil şi despre zidul dorit

■ *Cristina Sărăcuţ*

Metafora zidului dezvoltă în romanul lui Alexandr Soljeniţîn, *Pavilionul canceroşilor*, un model combativ; orice situaţie extremă aşează personajul într-un tipar „eu / ceilalţi" ale cărui contururi sunt adînc marcate. La secţia cu numărul treisprezece a unei clinici de oncologie ajunge într-o zi şi Pavel Nicolaevici Rusanov, un om de succes de altfel, cu atribuţii importante pe linie de partid, un ins pentru care viaţa a rezervat până acum doar victorii. *„Orice direcţie ar fi luat reorganizările, câteodată direcţii opuse celor precedente, nimeni, nici Pavel Nicolaevici nu a fost vreodată coborât în grad, ci numai şi numai înaintat."*[4] Primul lucru care îl nelinişteşte pe Pavel Nikolaevici este traiul în comun. Nişte ziduri care să-i apere intimitatea lui superioară în faţa agresiunii celorlalţi este ceea ce îşi doreşte Rusanov: *„Îi căutase la telefon pe toţi – pe Evgheni Semionovici, pe Şendiapin şi pe Ulmasbaev, iar aceştia sunară la rândul lor pentru a se interesa ce posibilităţi există, dacă n-au cumva, la această clinică, vreo rezervă sau dacă nu s-ar putea transforma, măcar pentru o vreme, una din camerele mai mici într-o rezervă. Dar nu izbutiseră să facă nimic din pricina înghesuielii de aici"*[5]. De rezervă nu poate fi vorba şi absenţa spaţiului privat, fizic marcat, e greu suportabilă; biografia salonului adăpostind opt canceroşi e ea însăşi deprimantă: Efrem povesteşte despre fostul locatar al patului de lângă geam căruia după treisprezece ani i-a apărut iarăşi o tumoare; în alt pat se foieşte, gemând de durere, un băiat; Diomka, şi mai apoi proaspătul sosit cu dureri de picioare şi pasiune pentru geologie, citeşte cu ambiţie, într-o cursă în care moartea e cea care ţine cronometrul, toate cărţile distinse cu Premiul Stalin. Pavel Nikolaevici cheamă în ajutor un zid care să ascundă priveliştea. Zadarnic. Trebuie construit unul, e în puterea lui s-o facă: *„Prefund nefericit, se culcă şi-şi acoperi ochii cu prosopul lui de acasă, să nu mai vadă nici lumină, nici nimic"*[3]. Întunericul generos, zidul - palimpsest pe care încep să se înghesuie ca într-un carusel cu nici un fel de efect terapeutic, cum va dovedi agitaţia personajului, imagini ale celor dragi: pentru Iura şi pentru Lavrik are emoţii, primul e un căscat, al doilea un răsfăţat nu prea silitor la învăţătură, dar un talent sportiv; de fiica sa Avieta e foarte mândru, prinde totul din zbor, acum e la Moscova în vacanţă, *„vrea să se mai deconecteze şi ea, să dea o raită pe la teatru, dar avea şi un scop serios: să vadă ce şi cum, să-şi facă eventual nişte relaţii – doar e în anul cinci, trebuie să se orienteze corect în viaţă, e important"*[4]. Doar că zidul atât de râvnit se prăbuşeşte peste el, îi devine ostil; umflătura de la gât îl trădează, îi anulează statutul său de om lipsit de griji, util, autoritar, respectat. Nikolaevici Rusanov e acum un caraghios singur. De partea cealaltă a zidului sunt ei, cei dragi; de partea aceasta e numai el. Florile din filmul formaţiei Pink Floyd (The Wall) îmbrăţişate la început s-au transformat în şerpi veninoşi şi ei îmbrăţişaţi. Ceea ce urmează a fi micşorat trebuie întâi mărit. Soljenîţân, şi împreună cu el Rusanov, ştie şi el. Pentru Rusanov, lumea zărită în umbra zidului, cu luciditatea gâtului mâncat de tumoare, nu-şi mai are sens. *„Dar familia unită, exemplară a Rusanovilor, viaţa lor organizată ca pe roate, apartamentul pus la punct, fără cusur – toate acestea se desprinseră în câteva zile de el şi se pomeniră de partea cealaltă a tumorii. Ei trăiesc şi vor trăi în continuare, orice s-ar întâmpla cu tatăl lor. Oricât şi-ar face ei acum griji, oricât ar fi de tulburaţi şi oricât ar plânge – tumoarea îl acoperea ca un zid şi el rămânea singur, de partea aceasta. Simţi o înţepătură în gât: tumoarea surdă, ind ferentă, îşi făcu intrarea acoperind lumea întreagă. Şi din nou: bugetul, industria grea, zootehnia şi rotaţia cadrelor – toate acestea rămâneau dincolo – de partea cealaltă a tumorii. Iar dincoace, de partea aceasta, se afla Pavel Nikolaevici Rusanov. Singur."*[6]

Israbestis Tott, bolnavul de epilepsie din romanul lui William Gass, *Norocul lui Omnesetter*, călătoreşte în răstimpul a două crize pe suprafaţa unui perete: desenele şterse sunt hărţi, o ciobitură din tencuială e plină de peşti, stropii de apă sunt oraşe şi poduri, urmele de creion, ruptura din tapet e un lanţ de dealuri[6]. Pentru Israbestis Tott, peretele e un surogat existenţial; în faţa lui poate simula călătoriile pe care ar dori să le facă. Suprafaţa opacă a zidului construieşte o lume pe care Israbestis Tott o descoperă cu puterea nebuniei. Atât de fragila distanţă de la normalitate la boală, de la echilibru la dezordine, creează în intrările peretelui un univers abracadabrant, niciodată înspăimântător. Pentru personajul postmodernului american, zidul e un palimpsest a cărui lectură îl solicită fără a-l extenua; un palimpsest generos în contururile sale de factură suprarealistă. Şi un palimpsest prieten.

Pavel Nicolaevici Rusanov vede şi el un zid pe care se montează imagini. Doar că zidul său nu are capacitatea protectoare a peretelui din camera lui Israbestis Tott; de data aceasta e un perete transparent permeabil la amintirea fiinţelor dragi. Transparenţa lui e ucigătoare pentru că rupându-l dintr-un univers amiabil nu-i creează altul în loc. Zidul crescut din tumoarea la gât nu are virtualităţi compensatorii. Nu incită imaginaţia, nu zideşte. Ceea ce îl aliniază totuşi peretelui din proza americană e calitatea sa de palimpsest pe care a mai rămas un singur cuvânt, o singură stare alambicată, disimulată, disipată, dar întotdeauna aceeaşi: singurătatea. Şi un text al lui Susan Sontag: *„Boala este partea întunecată a vieţii, o cetăţenie mai împovărătoare. Fiecare nou născut deţine două cetăţenii, una în împărăţia celui sănătos, alta în împărăţia celui bolnav. Deşi preferăm cu toţi folosirea doar a paşaportului prielnic, mai devreme sau mai târziu fiecare din noi e obligat, fie şi numai pentru o clipă, să se identifice el însuşi cu cetăţenii celuilalt spaţiu"*[7]. În desenul din 1935 al suprarealistului ceh Frantisek Janonsek, o figurină umană, acoperită cu un văl care îi estompează contururile fizice, e aşezată pe un scaun cu spatele la oglindă, în al cărei colţ stâng o rândunică şi-a făcut cuib; braţele încrucişate ascund un ghem de sfori care orientează zborul celor câteva rândunici rămase în viaţă. În acest peisaj punctul de maximă agresivitate al imaginii e podeaua, peretele orizontal care înghite picioarele figurinei şi ale scaunului. Efectul vizual e acela de comprimare: rândunicile zboară în limitele sforii şi după traseul îngăduit de ea; podeaua, în avântul ei spre tavan, frânge picioarele insului fără chip. Decorul devine astfel o alegorie a condiţiei umane condiţionate în evoluţia sa de un zeu fără chip şi cu membrele superioare ciuntite sau o moarte cu faţă umană, căci subiectul desenului poate fi decriptat la nesfârşit. Discursul pictural, prin preferinţa pentru laconic şi comprimare, se apropie în detaliile tehnice de discursul literar din *Pavilionul canceroşilor*; Soljenîţân arată aici apetenţă pentru stilul frânt al frazei, vădit mai ales în finalurile de capitol[8]. Proşka are, fără să ştie, tumoare la inimă, e un caz inoperabil; medicii îi prescriu vitamina C; bucuros că pleacă acasă şi încrezător în sănătatea pe care şi-o va recăpăta după acest tratament, Proşka *„strânse fiecăruia mâna, apoi la mai făcu o dată semn şi de pe scară întorcându-se vesel spre ei. Coborî treptele cu pas sigur. Spre moarte"*[9]. Asemeni rândunelelor cu destinul spânzurat de frânghii, personajele romanului, canceroşii din pavilionul treisprezece, atârnă de atât de fragilele frânghii ale bolii. Între zidul lui Rusanov şi podeaua lui Janonsek nu există decât o diferenţă de poziţionare în spaţiul fizic: unul e vertical (cel puţin aşa se sugerează), iar celălalt orizontal. Dar şi unul şi altul înghesuie fiinţa, o sufocă, se prăbuşesc peste ea sau o retează. Ziduri apărute intempestiv în destin, în traiul fără griji al autoritarului şi respectatului Rusanov, în viaţa enigmaticului personaj al desenului, stăpân peste zborul păsărilor, dar singur ca orice stăpân ce posedă cu forţa. Nu poţi trece cu capul prin zid şi atunci el fie se prăbuşeşte peste tine, fie, încet şi inevitabil, îţi ciunteşte picioarele. Fiindcă norocul e o pasăre cu aripi, dar fără picioare; te poate vizita oricând, dar nu se poate aşeza pentru mult timp. Asta dacă mai crezi în el.

„Freamătul primăverii se auzea şi din curţile căsuţelor vechi care se înghesuiau, lipite de zidul complexului clinic, de partea cealaltă. Zidul de cărămidă al complexului te împiedeca să vezi viaţa acestor curticele, dar acum se auzeau clar ba uşile trântite, ba cum se ţipa la copii, ba un urlet de beţiv, ba un disc de patefon gingaş iar, mai târziu, după ce s-a dat stingerea, se-auzi o voce puternică şi joasă de tenor care cânta lălăit..."[10] Şi în cazul lui Oleg Kostoglotov, un alt pacient al pavilionului treisprezece, topograf în Us-Terek, deportat încă din timpul studenţiei din cauza exprimării nemulţumirii faţă de regimul condus de El (Stalin), zidul funcţionează ca o barieră psihologică (cea fizică e evidentă) în spatele căreia un univers abstras (de tipul sanatoriului din *Muntele vrăjit*) timpului comun se creează. Constanţa existenţei între pereţii salonului clinicii de oncologie este ritmul accelerat până la dezintegrare. Spaţiul clinicii distorsionează, oamenii trăiesc şederea în pavilion în ritm absorbant, cu luciditatea faptului că fiecare zi poate fi ultima. Lui Oleg Kostoglotov i se prescrie un tratament cu injecţii al căror efect este inhibarea capacităţilor sexuale; o dată ce Zoia îi spune, Oleg îşi doreşte doar o clipă de singurătate cu ea pentru a-şi dovedi că libidoul există încă: „Nu se gândea la muribundul lăsat în urmă, cum fusese şi el cu o jumătate de lună mai devreme, sau cum va fi peste o jumătate de an, ci se gândea la această fată, la această femeie, la această muiere şi cum s-o convingă să rămână undeva singuri"[11]. Vadim mai are de trăit cel mult un an şi de aceea hotărârea lui e de exploata la maximum acest interval; inamicii sunt foarte mulţi în salon: radioul, şuşotelile pacienţilor, lumina stinsă devreme; „Vadim îşi impusese să nu viseze la prelungirea vieţii, să nu viseze la însănătoşire – nici măcar minutele nopţii să nu le cheltuiască pentru asemenea gânduri neserioase – ci să se concentreze să muncească şi să le lase oamenilor, în urma sa o nouă metodă de căutare a zăcămintelor"[12]. Lumea din spatele zidului de cărămidă al complexului transformă individul într-o maşină de trăit, apropiată în dimensiunea ei automatizată de perspectiva plastică a clovnilor lui Giorgio de Chirico. Dar refuzul umanului şi perspectiva

omului-mecanic pe care lumea Pavilionului o lasă să se întrevadă aşează viziunea lui Soljeniţîn alături de cea non-antropocentrică a lui Paul Klee. Operele artistului german grupate sub titlul de „perspectivă" – *Souvenirs de Gersthufen* (1918), *Chambre avec habitant vue perspective* (1921), *Incomposé dans l'espace* (1928), pun problema conceptului tradiţional de spaţiu – o concepţie antropocentrică –, revelând o nouă condiţie umană în universul fizic. În camera lui Van Gogh (vezi La chambre de Van Gogh en Arle 1888) spaţiul interior rămâne fidel umanităţii; deşi absent, individul e simbolizat prin obiectele care îi aparţin: tablourile, prosopul, sticlele aşezate pe masa de lângă pat, o fereastră întredeschisă într-un perete. La Klee însă interiorul nu mai păstrează intimitatea blândă a camerei tradiţionale. Futurismul italian, în picturile lui Mario Sironi şi Mario Chiattone, este la fel de ingrat cu umanitatea. Peisajul exterior, cu predilecţie orientat spre clădirile modernităţii, ocultează prezenţa umană. Periferia (1922) lui Mario Sironi figurează un cadru industrial: blocuri, coşul unei uzine, o şosea în curbă, un tramvai sunt detalii care, în ciuda semnificaţiei funcţionale încă perceptibile, încheagă un peisaj din care omul a fugit. Lucrările lui Chiatonne – Uzine, Palatul expoziţiilor, Palatul de concerte – se subscriu aceleiaşi viziuni nonumanizate; tablouri generoase în imagini ale imobilelor moderne, creaţiile artistului italian exclud şi ele prezenţa umană. Pentru creatorul începutului de secol XX, zidurile nu mai favorizează insul ca locuitor al unui spaţiu; acesta e fie absent, fie captiv. Omul lui Klee, într-o operă ca aceea din 1921, *Chambre habitée*, concurează statutul obiectelor: în spaţiul cubic al unui interior de cameră oamenii pot mobila încăperea la fel de bine precum obiectele, devenind prizonierii liniilor de fugă[13].

Dar perspectiva captivităţii se extinde în Pavilion şi asupra lumii animalelor: imaginea grădinii zoologice pe care o vizitează Oleg Kostoglotov după externarea din spital devine o alegorie a existenţei umane; veverita[14] alergând înnebunită pe spiţele unei roţi e atrasă în capcană de falsa idee a activităţii, tot aşa cum pe Vadim îl atrage, până la monopolul total şi extenuant asupra lui, ideea de activitate intelectuală; maimuţa macacus rhesus a orbit pentru că, fără motiv, cineva i-a aruncat cu tutun în ochi – *„De ce?!... Păi, uite – aşa-de ce nu?... Pur şi simplu – De ce?"*[15] – tot aşa cum Oleg Kostoglotov şi colegii săi sunt deportaţi pe viaţă pentru un presupus discurs subversiv la adresa puterii comuniste. Viziunea captivităţii multplicate la scara întregului univers viu dublează fericit imaginea zidului, accentuând modelul combativ al relaţiei euceilalţi. Felul de a fi în lume al fiecărei fiinţe vii se poate decripta prin gradul de ostilitate pe care îl manifestă faţă în faţă cu alteritatea.

Există în opera lui Soljeniţîn încă un personaj care îşi construieşte un perete. Ivan Denisovici este scos la muncă împreună cu alţi deţinuţi. Pentru ziua aceea norma obligatorie prevede ridicarea unui zid. Cum în spaţiul închisorii perechile binare bine-rău, fericire – nenorocire, bucurie-tristeţe îşi atrofiază considerabil distincţiile, migrând fiecare înspre partea adversă, Şuhov este foarte silitor la muncă. Semnificaţia zidului nu transcende condiţia lui consemnată în dicţionare; amestec de mortar şi cărămidă, peretele nu-i suscită sensibilitatea. E o suprafaţă mută, fără complicaţii, o suprafaţă „bună": *„Muncea cu convingere fără să se gândească la nimic. Intuia sub stratul de gheaţă zidul şi partea dinafară a peretelui central, lată cât două cărămizi de zgură. În locul acela, peretele fusese zidit înainte, de un zidar necunoscut care nu se pricepuse sau lucrase de mântuială. Şuhov se obişnuise acum cu gândul că peretele îi aparţine. Iată aici o adâncitură. Nu poate fi astupată dintr-o dată, trebuie să dea jos vreo trei rânduri şi să adauge apoi mortar mai gros. Iată, aici peretele iese în afară ca o burtă. Trebuie date jos două rânduri. Împărţi peretele cu o linie imaginară: cât va zidi el pornind din stânga şi căi Şenka, spre dreapta, până la Kilgaş"*[16].

De data aceasta zidul e un ochi tranchilizant precum cel din imaginea lui Odilon Redon *Eye With Poppy–Head* (1892). Un ochi cu o pleoapă-aripă se deschide în întuneric; în josul tabloului plutesc forme embrionare. În alegoria Renaşterii şi a manierismului ochiul e asimilat lui Morfeu, zeul viselor. În pictura lui Redon pleoapa-aripă poate îndepărta priveliştea din faţa ochiului; cu o singură zbatere a aripei, pleoapa poate monta alta imagini pentru ochi, îl poate anestezia. Ca şi zidul pe Şuhov care e fericit că a supravieţuit şi acelei zile obişnuite în monstruozitatea ei. În plus a şi ridicat peretele *cu voie bună. „Adormi pe deplin mulţumit. Astăzi a avut o zi bună. Nu l-au băgat la carceră, brigada n-a fost mânată la Orăşelul socialist, la prânz şterpelise un terci. Şeful de brigadă o scosese bine cu procentajul, zidise zidul cu voie bună* (s.m, C.S)"[17]. ■

NOTE:

1. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, *Pavilionul canceroşilor*, în româneşte de MARIA DINESCU şi EUGEN URICARU, Bucureşti, Editura Albatros şi Eitura Universal Dalsi, 1997, p.2.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*, *cp.cit.*, p. 23
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, p. 24
6. "Cămăruţa lui întunecoasă îi părea acum răcoroasă, odihnitoare şi protectoare. În desenele tapetului puteai desluşi hărţi. Trandafirii păliseră şi deveniseră nişte palide cochilii roz [...] O pată de grăsime era o mlaştină, un munte sau o comoară. În zilele răcoroase, Israbestis cobora de-a lungul crăpăturii pe sub ramurile copacilor, aplecându-şi capul. Pescuia într-o ciobitură de tencuială. Bibanii aurii se înălţau să prindă momeala, în soarele curgător. Stropii erau oraşe, urmele de creion erau poduri [...] o ruptură în tapet semăna întru totul cu o cale ferată, iar alta simboliza un lanţ de dealuri [...] În timp ce zăcea în pat ore în şir [...] se lansa în călătoriile sale cu nişte eforturi atât de mari, încât îi asuda fruntea [...]. În zilele bune părăsea peretele deşi totdeauna începea de acolo", William Gass, *Norocul lui Omnesttter*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, p. 34.
7. SUSAN SONTAG, *Boala ca metaforă*, traducere, prefaţă şi tabel cronologic de AUREL SASU, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 15.
8. În cartea sa ce dezbate conceptul de criză în literaturile română şi rusă din secolul XX, SANDA CORDOŞ observă ca trăsătură de construcţie a romanului existenţa unei voci *„gâtuite de emoţie şi compasiune"* care are rol de comentator, conferind unitate textului polifonic al *Pavilionului canceroşilor*. Perspectiva mea e mai puţin interesată de cauzele existenţei unei astfel de voci, mila şi patosul, şi mai mult de efectul sonor – gâtuirea, aspectul sacadat al scriiturii, pentru că acest atribut permite stabilirea unei similitudini între discursul pictural şi cel literar, altminteri atât de diferite sub raportul limbajelor artistice pe care le utilizează: *„Pe lângă amplitudinea liniilor narative, varietatea personajelor şi dinamica perspectivei (îndatorate polifoniei) Pavilionul canceroşilor mai înregistrează la nivelul construcţiei, o particularitate semnificativă: acea voce un ficatoare care – extrem de subtil – regizează tăcerile şi coordonează intrările personajelor, iese din rezervă şi îşi asumă un rol comentator, de cele mai multe ori într-un registru patetic. Ea nu mai povesteşte fără milă ci – dimpotrivă – tocmai cu acel patos şi cu acea milă de care aceste fiinţe, aflate în pragul morţii, au atâta nevoie. Cenzurată în povestirea vieţii de lagăr (întrucât acolo compasiunea semenului compromite mecanismele de apărare), mila este reclamată aici de chiar tipul de univers epic creat. Nu o dată finalurile de capitol aparţin tocmai acestei voci, gâtuite de emoţie şi de compasiune arătate tuturor, atât celor buni cât şi celor răi, atât celor slabi cât şi celor puternici, pentru că toţi, deopotrivă, sunt singuri şi neajutoraţi în faţa morţii"*, SANDA CORDOŞ, *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1999, p. 262-263.
9. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, *cp.cit.*, p.144.
10. *Ibidem*, p. 539.
11. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, *cp.cit.*, p. 286.
12. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, *cp.cit.*, p. 293.
13. Analizând opera lui PAUL KLEE, ALAIN BONFAND consideră că noua perspectivă asupra spaţiului relevă schimbările sociale produse în lumea modernă: *„L'espace scénographique était une manifestation d'une conception anthropocentrique du monde. Ici, si le habitants «meublent» l'espace ils n'y évoluent pas librement mais sont les prisonniers des lignes de fuite que Klee a tracées de manière pregnante"*, în Alain Bonfand, L'oeil en trop, Editions de la Différence, p. 73.
14. *„Şi iată că, neglijându-ţi copacul cu ramurile îndreptate spre înălţimi, veverita stătea, nu se ştie de ce, în roată, deşi nimeni n-o obligase să intre acolo şi nici n-o momise cu mâncare – o atrăgea doar ideea falsă a activităţii, surogatul de mişcare... Nu exista în cuşcă o foiţă din afară, care să oprească roata şi să salveze veverita, şi nu exista nici o inteligenţă care s-o convingă: «Lasă asta! Asta nu-i decât deşertăciune»"*, p. 547.
15. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, *cp.cit.*, p. 539.
16. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, O zi din viaţa lui Ivan Denisovici, în româneşte de SERGIU ADAM şi TIBERIU IONESCU, Bucureşti, Editura Quitus, 1991, p. 92.
17. ALEXANDR SOLJENIŢÎN, *cp. cit.*, p.141.

Ion Caraion inedit

Scrisori către Nicholas Catanoy

Aflat în exil la Lausanne (Elveţia) din 1981, Ion Caraion înfiinţează acolo mai multe reviste literare: *Correspondances, Don Quichotte* şi *2 Plus 2* care-i vor absorbi întru totul imensa energie creatoare. În paginile acestor trei reviste au colaborat autori de origine română (Wolf von Aichelburg, E.M. Cioran, Matei Călinescu, Nicholas Catanoy, Vintilă Horia, George Tomaziu etc.), dar şi scriitori străini de reputaţie internaţională, precum: Jorge Luis Borges, Michel Butor, Julio Cortázar, Léopold Sédar Senghor, Fernand Verhesen, Pier Paolo Pasolini şi mulţi alţii, fiecare în limba lui maternă.

Unul din cei mai activi şi mai importanţi colaboratori (şi redactori) ai acestor reviste a fost Nicholas Catanoy. Poetului, prozatorului şi eseistului originar din Braşov i se adresează un şir întreg de epistole ce pun în lumină aspecte mai puţin cunoscute ale vieţii şi activităţii poetului Ion Caraion, stins din viaţă la 21 iulie 1986, la Lausanne. Publicarea integrală a acestei bogate corespondenţe, de o incontestabilă valoare literară, va fi în măsură să arunce o lumină mai dreaptă asupra biografiei şi laboratorului de lucru ale unuia din cei mai importanţi scriitori români ai secolului XX.

Maria Pal

Lausanne, 30 X 1981

Dragul meu,

Primesc alăturata scrisoare şi alăturatul model de cerere de …subscripţie, pe care ţi le trimit în fotocopie, din partea d-lui Norman Simms, din Hamilton (Noua Zeelandă), doctor (ca şi tine sau alt fel?) şi director al unui magazin.

Dacă nu ţi-i prea greu şi ai ce să-mi spui, apoi spune-mi ce să-i răspund sau fă-o tu. Este vorba desigur de acelaşi ins, profesor la Universitatea din Hamilton, despre care mi-ai scris în 27 octombrie, nu?

Editorul meu mi-a scos nu peri albi, ci m-a lăsat chel de-a binelea. Tare este lăsător şi nu se ţine de cuvînt, jucîndu-se cu nervii mei şi silindu-mă să nu mai ştiu ce să explic multor colaboratori, din pricină că e cu consecvenţă nepunctual. În sfîrşit ultimul său telefon, adică al meu, nu al său, a fost sîmbătă dimineaţa. Mi-a trimis coperta, consultîndu-mă asupra nuanţei de culoare. Vei primi revista între 10-15 noiembrie, de unde o aşteptasem în primele zile din septembrie. Dar e frumoasă. Aş vrea să pot găsi o soluţie de mai multă seriozitate, aici, la Lausanne – dacă se va putea. Banii, Nicolae! Ăia lipsesc… Şi tocmai cui ar şti ce trebuie făcut cu ei. În schimb, fel de fel de rable nu-şi pun atari probleme. Mai cui te adresezi, amuţeşte ca peştele.

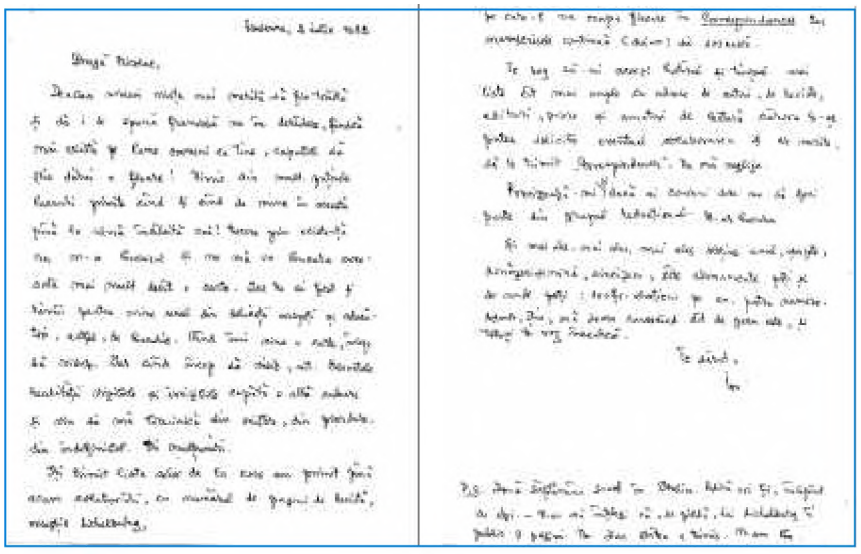
Oricum, aş vrea să te ştiu reîntremat, ameninţările departe de tine şi sub frunzişurile acelei creatoare linişti de care şi eu am nevoie, ca să continuăm ce am început. Şi, oricît sunt uneori de amar, vom continua.

Primul număr din *Exil* sper să-l văd gata în ianuarie anul viitor. Ştii că este în româneşte. Numai în româneşte.

Atît pentru el, cît şi pentru *Correspondances,* ai mînă liberă să ceri colaborări oricui are talent şi care nu practică fascism şi comunism. Sau prostie. Dar nu texte prea lungi.

Îmbrăţişări amîndurora,

Ion



Lausanne, 17 I 1982

Dragă Nicolae,

Ce mai face sănătatea voastră şi mai ales a ta? Cum aţi petrecut sărbătorile? Aţi fost plecaţi? Marie-Claude ce ştie de la ai ei din Franţa, cu înzăpezirile şi inundaţiile acestea? Se umple pămîntul de crispare.

Nouă, Crăciunul şi Anul Nou ne-au trimis în vizită o familie din Germania, doi + unul, erau cu copil cu tot, o fetiţă de vîrsta Martei, aşa încît cele două copile au avut ocazia să se cunoască şi apoi să meargă amîndouă la ski, iar apoi mie mi-au mai adus o gripă din care abia mă desnămeţesc. Puţin, dar totuşi e ceva.

Pe urmă, dar din dar, scriindu-i lui Nemoianu graţie adresei ce tu mi-ai trimis-o, am primit de la el o fotocopie după cele scrise despre mine într-o enciclopedie internaţională a literaturii contemporane, fotocopie ce ţi-o înmînez şi ţie odată cu o alta, după un articol apărut acum vreo două săptămîni la Tel Aviv, în Israel. Circulaţia materiei.

Te-aş ruga între timp şi cu timpul, fireşte în măsura în care mai dispui de ele ori le vei putea găsi şi recupera, să înavuţeşti pe singuraticul tău amic cu xerox-uri după recenziile şi articolele ce le-ai publicat de-a lungul anilor despre el. Mie, toate mi-au rămas în ţară şi soarta lor e s-ajungă neant. Nu-ţi preocupa sau obseda timpul cu cererea mea, dar adu-ţi aminte printre picături şi atîta tot.

Şi fiindcă pătrundem cu forţe proaspete în 1982, aşa de proaspete şi de abundente că nu ştim ce ne-om face cu ele, mai scrie-mi cînd ţi se pare că eşti gata să scoţi dintr-un minut, două.

Îmbrăţişări amîndurora,

Ion

P.S. Articolul lui Rudich răspunde prompt şi liber, din proprie pornire, acelui păduche plastograf şi plagiator de Eugen Barbu, care – confundîndu-mă cu tată-său – aud că mă beşteleşte la Bucureşti, scornindu-mi o biobibliografie fascistă…

Lausanne, 15 martie 1982

Dragul meu,

Bate echinocţiul de primăvară la uşă, s-a mărit şi luminat ziua, forfotă în jurul meu viaţa altora, iar eu m-am înfundat iarăşi în atîtea lucruri, muncesc iarăşi aşa de mult, mă împrăştii din nou în atîtea direcţii, că nici nu ţi-am scris ca să-ţi mulţumesc şi să te sărut pentru cîte cărţi (ale mele şi ale tale sau ne-ale mele) mi-ai trimis, încît abia a suit poştaşul cu bucurii pînă la uşă.

Lasă-mă să te sărut acum pentru gestul acesta.

Îţi scriu pe de altă parte că între 5 şi 19 aprilie vom fi (cu Marta şi Valentina) la familia Georg Pasternak din Köln, Göttingerstr. 23 – 5000 Köln 40 – tel. 022/ 34 / 78.518, căci ne-au venit paşapoartele şi ne putem mişca. În eventualitatea că ai o fereastră şi vrei, hai să ne vedem!

Luna viitoare îmi apare în mica editură a lui Ion Dumitru (Sigfried Strasse 3 – 8000 München 40) o cărţulie în limba română, cu titlul *Insectele tovarăşului Hitler.* Sigur că tu o s-o ai printre primii, dar pe cît îţi este posibil spune şi altora, cît mai multora să şi-o procure. Poate că au de ce.

Am de asemeni, tot la München, contract pentru nişte însemnări şi confesii adunate sub titlul de *Jurnalul unui condamnat la moarte.*

M-aş bucura să vă revăd, pe Marie-Claude şi pe tine, către care trimit odată cu aceste cuvinte, şi un mărţişor tîrziu: al dorului.

Voi, nu?

Cu drag,

Ion

Lausanne, 2 iulie 1982

Dragă Nicolae,

De aceea uneori viaţa mai merită să fie trăită şi să i se spună frumoasă nu în derîdere, fiindcă mai

există pe lume oameni ca tine, capabili să ştie dărui o floare! Nimic din mult-puţinele lucruri primite cînd şi cînd de mine în această pînă la urmă încîlcită vai! trecere prin existenţă nu m-a bucurat şi nu mă va bucura vreodată mai mult decît o carte. Iar tu ai fost şi rămîi pentru mine unul din delicaţii oaspeţi şi aducători, astfel, de bucurie. Cînd îmi vine o carte, încep să visez, uit. Obiectele realităţii vizibile şi invizibile capătă o altă culoare şi vin să mă locuiască din mister, din pierdere, din indefinibil. Vii mulţumiri.

Îţi trimit lista celor de la care am primit pînă acum colaborări, cu numărul de pagini de revistă, excepţie Aichelburg, pe care-l va ocupa fiecare în *Correspondances*. Iar manuscrisele continuă (duium) să sosească.

Te rog să-mi acorzi hatîrul şi timpul unei liste cît mai ample cu adrese şi autori, de reviste, edituri, ziare şi amatori de lectură cărora le-aş putea solicita eventual colaborarea şi ar merita să le trimit *Correspondances*. Nu mă neglija.

Precizează-mi şi dacă ai conveni sau nu să faci parte din grupul redacţional. M-ar bucura.

Şi mai ales, mai ales, mai ales obţine unul, şapte, douăzeci şi nouă, cincizeci, cîte abonamente poţi şi de unde poţi: 100 de fr. elveţieni pe an, patru numere. Admit, ştiu, mă doare cunoscînd cît de greu este, şi totuşi te rog încearcă.

Te sărut,
Ion

P.S. Două săptămîni sunt în Italia. Adică voi fi începînd de azi. – N-ai să înţelegi că, de pildă, lui Aichelburg îi public 9 pagini. Nu. Dar atîtea a trimis. N-am loc.

Lausanne, 22 iulie 1982

Dragul meu,

Tu eşti un exemplu pentru mine, prin punctualitate şi promptitudine. Îţi datorez mult şi multe. Iar spunîndu-ţi-o nu e ca să te flatez, ci din trebuinţa exprimării cu glas tare a unui adevăr din mine.

Foarte preţioase îmi vor fi numeroasele adrese ce mi le-ai recoltat şi trimis, pentru care nespus îţi mulţumesc, iar dacă n-am răspuns imediat, e din pricina unei absenţe de circa trei săptămîni (cu ai mei) în Italia. Tocmai în timpul Cupei Mondiale: Spectacol al străzii care nu se întîlneşte a doua oară…Dacă şi pentru vreo cauză a spiritului oamenii ar ajunge vreodată la asemenea hemoragii de entuziasm! O întrebare: mi s-au tradus bine, în germană, vreo 50 de poeme. Ţi-ar fi greu să-mi dai vreo sugestie, cum le-aş putea undeva publica? Sau măcar nişte (iar!) adrese de edituri, spre a încerca…

Materialele sosite pînă acum pentru *Correspondances* depăşesc aşteptările: prin cantitate, însă şi calitativ – unele. Reflectez la scoaterea a două numere. Cum sper să pun la punct, în cîteva zile, un sumar, am să ţi-l trimit. Un folos oarecare îşi va găsi el în invenţiile minţii tale, n-am grijă. Comozi, absenţi şi caracteristici sunt românii, deşi mi-am îndeplinit fireasca obligaţie morală de a mă adresa majorităţii dintre cei mai importanţi. O! ce capitol, Nicolae, ce capitol…

Ce-i cu recenzia ta la *Insectele,* a apărut? Apare?

Încă un lucru: rămîne înţeles că vei accepta să te prenumeri printre alcătuitorii grupului revistei? Ei ar fi: Matei Călinescu, Vahé Godel, Virgil Nemoianu, Danielle Obadia, Madeleine Santschi, G. Tomaziu, poate încă (dar nu e sigur) cineva.

Valentina şi Ion Caraion, împreună cu poetul Nicholas Catanoy (1970)

Pe Marie-Claude şi pe tine cînd vă vom avea oaspeţi?

Te sărut,
Ion

Lausanne, 15 august 1982

Dragul meu,

Îţi scriu de Sîntă-Mărie, ca să vă sărut. Alături strecor sumarul cola-boratorilor primului număr. Poate c-or fi lipsind unul sau doi, însă nu mai mult. Revista a început să fie "culeasă" şi sper să se afle către începutul lui octombrie (160 de pagini…) în mîinile tale şi ale altora. Te-am trecut în grupul redacţional, înţelegînd că am acordul tău să o fac. Spune-mi la iuţeală, dacă – eventual – te-ai răzgîndit, cum s-au răzgîndit şi mi s-a întîmplat cu cîţiva. Nu ţi-i dau în vileag. Editorul meu din München, acelaşi care a editat *Insectele* (îmbrăţişări pentru recenzie! Ar fi bine să apară în toamnă…), adică Ion Dumitru, mi-a făgăduit publicarea a 5 numere din *Correspondances,* în schimbul tuturor drepturilor mele de autor pe ediţia românească şi cea în germană, programată pentru începutul anului viitor a *Insectelor,* în schimbul tuturor drepturilor de traducător ale lui Lucian Grigorowitsch pentru aceeaşi carte, plus 600 de fr. s. pe care va trebui să i-i dau din buzunar. Din care buzunar?! Te rog *de aceea* (şi costul timbrelor mă decavează!), ca printre mult-puţinii tăi cunoscuţi, să vezi de nu poţi găsi cîţiva oameni dispuşi cu subscripţia lor de 100 fr.s. anual (adică pentru cele 4 numere pe 4 trimestre ale revistei) să mă ajute. *E altceva decît a se abona.* Cei care se abonează o fac la Dumitru-Verlag şi desigur le va trimite editorul *Correspondances.* Cei care mă sprijină pe mine vor primi revista de la mine (eu voi dispune de 200 de exemplare gratuit) şi vor expedia subscripţia de 100 de franci elveţieni sau echivalentul acestei sume pe numele meu şi adresa mea, la Lausanne. Poate reuşeşti ceva: unul, doi, douăzeci…Iar dacă…pas possible, gata!

Scrie-mi şi dacă primeşti sau nu de la Frankfurt, o foaie cu titlul *Dialog?* Se îngrijeşte de ea Ion Solacolu, fost arhitect. El ar vrea ca din Octombrie să facă, în româneşte, o publicaţie literară, de care să mă ocup eu. In cazul că încerc, ai vrea să fii prezent în paginile sale? I-aş zice *Exil* şi te-aş ruga să-mi scrii 2-3 pagini sau generale, sau despre un scriitor în exil, sau despre cartea unui exilat, în orice caz cam aşa ceva. Ele mi-ar trebui pînă de azi într-o lună. Ori un poem.

Vă îmbrăţişez şi vă sărut,
Ion

Lausanne, 23 august 1982

Dragă Nicolae,

Îţi mulţumesc de a fi acceptat să faci parte din grupul redacţional. Tu eşti un om foarte activ şi priceput, care se pricepe într-o atît de mare măsură a mînui codul anumitor lucruri din lumea în care eu abia am picat. Ar fi fost şi păcat să refuzi. Te asigur că nu o să fii niciodată şi în nici un fel vîrît în "complicaţii financiare". O să primeşti *Dialog.* Iar eu ţi-aştept articolul. Că idealul ar fi să găsim un mecena…de acord. Însă de unde? Există pe lume cîţiva oameni de bine şi bine dispuşi, care ajută idioţi şi imbecili, cînd şi-ar putea lega numele de o realizare în principiu mult mai arătoasă, mai strălucitoare, mai de prestigiu în trusa acestor filantropi fără consilieri inteligenţi. Eu nu-i cunosc. Agerimea ta, dacă îţi ajută într-un moment mare de inspiraţie şi răgaz, a-mi întocmi o listă de mari bogătaşi din diferite colţuri ale pămîntului, întocmeşte-mi-o. Să încercăm a-i aborda. Poate măcar unul va ajunge să citească S.O.S –ul nostru şi să ne trimită în întîmpinare o barcă.

Nicolae, azi am primit primele corecturi ale primului caiet (160 de pag.) din *Correspondances.* Ne apropiem şi mai mult de chiar apariţia revistei, care va fi în a doua parte a lui septembrie.

Gîndeşte-te şi pregăteşte direct sau prin alţii cîte recenzii poţi. Fă cum te taie capul să se discute despre ea. Îţi mai trimit un sumar al autorilor ce semnează în acest prim număr. E musai să nu treacă neobservată. Ar fi o palmă nemeritată. Roagă şi tu în toate părţile pe toţi să mişte. Măcar atît. Îmbrăţişări,
Ion

Actualitatea lui Onisifor Ghibu

sau Teodor Gal între obtuzitate şi rea credinţă

■ *Mircea Popa*

Fiecare literatură/cultură îşi are Zoilii şi Caionii săi. Caracteristica acestora e reaua-credinţă, poltroneria, dorinţa de a demola cu orice preţ valorile, prin calomnie, răstălmăcire, insinuare, fals şi acuze fără acoperire. În rândul acestor homunculi şi paraziţi „literari" a ţinut cu tot dinadinsul să-şi înscrie numele, înainte de a da în primire cele lumeşti (măcar aşa să-şi aducă aminte posteritatea de el) şi clujeanul Teodor Gal, altfel obscur şi insignifiant dascăl al Sorbonei clujene (Institutul de trei ani de pe vremuri!), veleitar cu pretenţii de universitar şi trist produs al regimului comunist, pe care l-a slujit pe tărâmul şcolii prin demnitatea de inspector general al învăţământului clujean în anii '56, funcţie folosită apoi cu abilitate pentru a accede la o carieră universitară, dar, din păcate, una dintre cele mai modeste şi mai penibile dintre câte s-au văzut. Maculatura produsă de acest ipochimen este atât de indigestă, încât din ea nu se mai pot recupera decât citatele din clasicii marxism-leninismului.

Cum procedează acest desuet cavaler al tristei figuri? Ca să fie sigur că va intra în posteritate, precum Grama odinioară în cazul lui Eminescu, îşi alege ca victimă un colos de proporţiile lui Onisifor Ghibu, a cărui operă şi acţiune publică încearcă s-o demoleze sau s-o bagatelizeze cu barosul gândirii sale rudimentare, aplicându-i acestuia lovitură după lovitură. După o superbă etalare a musculaturii sale filiforme pe o suprafaţă de 286 pagini, cititorul interesat de această operaţie rebarbativă poate să răsufle însă uşurat. Nimic nu s-a clătinat din bronzul staturii impunătoare a lui Onisifor Ghibu, iar sporovăiala exaltată şi dezarticulată a autorului lasă impresia unui penibil efort de spurcare a adversarului, la fel cum cunoscuţii pugilişti ai luptei brachiale simt nevoia să-şi lepede încărcarea nervoasă dinaintea meciului prin proferarea nelimitată de ocări şi măscări la adresa adversarului, cu credinţa dementă că poate astfel îl vor intimida şi reduce la tăcere. Rotirea spăimoasă şi ameninţătoare a buzduganului zmeului pe deasupra capului se sfârşeşte cu un fel de ceartă de cuvinte a autorului, robit şi fascinat de mecanismul care funcţionează în gol, antrenând în juru-i o pulbere de nebuloase galactice, pe cât de neadevărate, pe atât de ridicole. Cum să-i reproşezi lui Onisifor Ghibu lipsa de operă, când el e mare, în felul lui, în fiecare domeniu pe care l-a abordat?!! A epuizat, într-o lucrare magistrală, istoria didacticii româneşti, a scris studii esenţiale despre gândirea pedagogică românească, a marcat, cu articolele sale foarte documentate, crâmpeie din istoria status-ului catolic din Transilvania şi din trecutul ordinelor catolice, a fost o istorie a Universităţii clujene, a trecutului bisericesc şi cultural al românilor ardeleni (cazul Picu Pătruţ), a stării învăţământului sub dictatură şi anarhie, a lăsat pagini memorialistice de o mare densitate în stare ele singure să-i asigure un loc în istoria literaturii române, aşa cum reiese şi din articolul pe care i l-am consacrat în volumul II al *Dicţionarului scriitorilor români*. În privinţa acţiunilor sale social-politice, rolul lui Onisifor Ghibu n-a fost numai acela al unui pedagog militant, ci al unui dascăl de patriotism şi de apărare a fiinţei naţionale a

poporului nostru în momentele sale cele mai vitregite. A deschis cu hotărâre lupta împotriva legilor anacronice şi rebarbative ale lui Apponyi, a condus *Tribuna* de la Bucureşti (cea de a treia *Tribună*) în momente cruciale şi disperate pentru poporul nostru din anii primului război mondial chemând pe toţi intelectualii la luptă sub flamura reîntregirii naţionale, a avut un rol providenţial în acţiunile poporului român din Basarabia, în întoarcerea acestuia în sânul naţiunii-mamă, un rol esenţial în întemeierea universităţii clujene şi a punerii bazelor învăţământului după Marea Unire, a fost un factor de armonizare a vieţii intelectuale şi sociale de după primul război mondial, un ins care a dorit să înlăture privilegiile anacronice ale unor minorităţi şi grupuri etnice şi clericale pe terenul rezultat din noua configuraţie spirituală de după război; a dorit reaşezarea bisericii neamului într-o singură albie, aşa cum a fost ea până la 1700, chiar dacă această revenire la vechea credinţă ar fi fost dureroasă pentru unii, dar a făcut-o de dragul integrităţii politice, mereu ameninţată şi asediată din partea a două biserici aparent rivale; a ţinut să protesteze împotriva lichidării ideii de democraţie în ţară, din care cauză a fost trimis în lagărul de la Caracal; a ţinut să protesteze apoi împotriva Diktatului de la Viena, cerând Regelui să apere ţara împotriva oricărei dezmembrări (a se vedea rolul său în această acţiune în recenta apariţie *De la răscoala lui Horea la Diktatul de la Viena*, ed. de Mihai Ghibu, Ed. Albatros, 2001); a fost o voce purtătoare de sens şi mesaj adânc democratic în protestele pe care a îndrăznit, fără teamă de consecinţe, să le adreseze autorităţilor din ţară şi din străinătate (memorii către Dr. Petru Groza, către patriarhul Justinian, către Nichita Hruşciov), acţiuni bagatelizate din păcate de nevrednicul Teodor Gal. A scris lui Ceauşescu, Eisenhower şi Papei Paul al VII-lea, încercând să atragă atenţia asupra unor greşeli şi neîmpliniri din câmpul vieţii noastre politice, sociale şi bisericeşti, a cerut cu insistenţă capilor sovietici revizuirea statutului provinciilor româneşti Basarabia şi Bucovina, a protestat, ca nimeni altul, împotriva sovietizării ţării şi a introducerii molimei comuniste.

Cuvinte mai aspre de acuză la adresa celor vinovaţi de socializarea ţării cu greu pot fi găsite în literatura anului 1949, ca în acest Memoriu către P. Groza în care se spunea: „Aţi pornit la drum înşelând poporul cu formula demagogică a «democraţiei», a domniei poporului, pentru ca în realitate să introduceţi cea mai blestemată dictatură, nu numai politică, ci şi culturală şi economică. În locul libertăţii, aţi introdus robia şi teroarea, sub toate aspectele cele mai crunte ale lor. Aţi făcut din România o uriaşă temniţă pentru majoritatea absolută a cetăţenilor ei, aţi făcut din ea un infern. Aţi transformat statul român în cel mai sadic exploatator al propriilor săi fii. Aţi prostituat sufletul neamului, bătându-vă joc de el, cum nu şi-au îngăduit să facă nici fanarioţii odioşi de odinioară, nici stăpânirile străine, sub care am fost sortiţi să gemem veacuri de-a rândul..." (vezi Onisifor Ghibu, *Chemarea la judecata istoriei*, ed. de Octavian O. Ghibu şi Viorica Moisiuc, ed. Albatros, 1992).

Toate acestea par să-l lase rece pe T. Gal, care-i imputa mereu lui Onisifor Ghibu că nu şi-a realizat toate proiectele şi, ca atare, ar avea o operă neîmplinită. Nu după visurile (proiectele) şi planurile unui autor se judecă în posteritate contribuţia unui om de cultură la tezaurul naţional, ci după ceea ce a înfăptuit şi lăsat posterităţii. Ca atare, toate acuzele nevolnicului său exeget sunt un fel de nod-papurisme care n-au ce căuta în cercetarea ştiinţifică serioasă. Numeroasele sale „amendamente" sau „observaţii" frizează în cea mai mare parte ridicolul şi pun la îndoială buna credinţă a autorului, pornit, pasămite, să judece opera acestui remarcabil înaintaş la „dimensiunile reale", prin prisma umbrelor şi luminilor din activitatea sa. Constatăm că mai degrabă fostul elev al lui
O. Ghibu a tentat să-i deformeze personalitatea, s-o supună acestei arbitrare şi procustiene judecăţi maniehiste, purtate de ură şi ranchiună. Motivul principal îl constituie faptul că Profesorul Ghibu şi-a repudiat elevul, recte pe T. Gal, considerând chiar lucrarea de doctorat a acestuia lipsită de merite şi înfeudată unei interpretări proletcultiste. Iată cuvintele lui Ghibu: „Elevul meu Teodor Gal mi-a trimis cu o frumoasă dedicaţie prima lucrare despre pedagogul I. Slavici. Îmi pare rău că din câte am citit până acum, lucrarea este sub aşteptările mele. Paukerismul-rollerist se resimte încă şi în această lucrare". Ca, mai apoi, în 1968, să declare, dezamăgit de o altă contribuţie aşa-zis ştiinţifică a acestuia: „Cu Teodor Gal am încheiat colaborarea. Nu mai am încredere în el".

Această respingere de iure şi de facto a operei sale l-a întărâtat pe T. Gal şi, drept recompensă, la 40 de ani de la moartea profesorului său, vine cu o carte plină de injurii şi blasfemii, de ironii şi rezerve greu de acceptat. Când scrii despre un om ca O. Ghibu că o anumită etichetare „nu poate veni dintr-o minte limpede şi liniştită", că acesta ar fi fost pătruns „de dorinţa nesăţioasă de mărire", că nu a învăţat pedagogie la cursurile lui, că era condus de o ură nestăpânită împotriva catolicismului, numindu-şi fostul profesor „marele ortodox". De fapt, de aici provine cel de al doilea motiv al scrierii cărţii de faţă: a vinei că Onisifor Ghibu considera religia ortodoxă drept

singura religie sau lege moştenită a neamului, lucru pe care T. Gal, de altă confesiune fiind decât cea ortodoxă – promite să o combată, cel mai la îndemână lucru fiindu-i acela de a bagateliza şi a supune oprobriului public persoana lui Onisifor Ghibu şi a o secătui de orice merite. Consideraţii ca acestea: „În anii ce au urmat (lui 1920), O. Ghibu s-a risipit în direcţii variate, rătăcind pe căi străine, iar opera lui capitală (pedagogia românească) a rămas «încremenită în proiect» şi omul, neîmplinit – precum vom vedea la vale... Aşa i-a fost ursită sunt mai degrabă în stare să-l acuze pe cel care le-a scris, decât pe profesor, a cărui operă este într-adevăr mare şi s-a împlinit şi fără concursul bâlbâit al aşa-zisului său elev. Vina că „O. Ghibu nu a produs nici o operă fundamentală în domeniul pedagogiei“ e obsesie fatidică pentru T. Gal, care, nu vrea să recunoască într-adevăr ce a produs Ghibu în acest domeniu sau în altele. Căci, la urma urmei, fiecare personalitate este o sumă a preocupărilor şi realizărilor sale pe toate terenurile şi nu într-un singur sector, aşa cum lasă să se înţeleagă T. Gal, care, purtat mereu de demonul contestaţiei face (sau vrea să facă) din O. Ghibu o figură greşit înţeleasă şi receptată de posteritate, o figură supradimensionată, pe care doar el o poate aşeza la locul ce i se cuvine în istoria culturii noastre. De aceea se străduie s-o micşoreze de câte ori este posibil, fie prin punerea la îndoială a amintirilor acestuia („chiar aşa s-au petrecut lucrurile“, p. 72), fie folosind un limbaj suburban şi restrictiv: „Orice s-ar spune, în faţa noastră se află, acum, o figură palidă, o figură ştearsă de pedagog din „vremi bătrâne de demult“ (p. 176); dacă nu chiar jignitor: „Gândul, scrisul şi vorba (lui O. Ghibu) parcă i-ar fi fost spurcate şi inspirate din adâncul iadului“ (p. 196). Asemenea fraze îl încriminează mai degrabă pe autor şi-l descalifică în ochii celor care îl citesc. La ulceraţii mai vechi, cum ar fi lipsa de încredere a profesorului său în el („Ajunge cred, pentru a încheia legăturile cu fostul meu elev, care merge astăzi pe alte căi decât pe cele pe care le-a urmat în anii săi de studenţie, când se jura în cuvintele şi credinţele mele“, p. 25, sau: „Dar nu mai pot continua, căci sunt sigur acum că Gal nu va putea face o redactare corespunzătoare lucrării“, p. 34), se adaugă şi nemulţumiri mai noi legate de colaborarea sa cu fiii acestuia („şi poate aş fi ajuns să fiu exegetul scrierilor sale, dacă nu s-ar fi ivit o neînţelegere între mine şi fiul său, Octavian Ghibu...“, p. 42). Toate acestea marchează cu un suport negativ buna credinţă şi obiectivitatea lui T. G. care iese doar pentru puţină vreme la lumină în câteva pagini de *Apoteoză* din final, când este silită să recunoască profesorului Ghibu toate meritele pentru care îl apreciază şi-l venerează naţiunea. Micul contestatar, adevărat pigmeu a trebuit să scrie până la urmă adevărul. Atunci de ce atâta strofocare şi încrâncenare să-l conteste, într-o carte care se reîntoarce ca un bumerang împotriva autorului, descalificându-l şi obligându-l să-şi privească chipul hidos de cronicar năimit în pânzele grele de lumină ale adevărului?! ■

Poezia

■ *George L. Nimigeanu*

Tablou

În doze homeopatice picură ceara
şi lumina Cuvântului în inima mea
la umbra tăcerii şi sub legile înstrăinării
târâş să-mi traversez viaţa
şi frontierele

Gândul suie cu teamă treptele
de piatră vorbitoare ale făgăduinţei
trădarea ameninţă cu un sărut adevărul
încât la limita răbdării viaţa
abia se menţine

Să mai arunc în jur o ochire
către marginea cea neagră a nedreptăţii
în genunchi mă ridic peste sufletul
frontiera îşi întinde sârma ghimpată

pasărea-n zbor dincolo nu răzbate
sângele picură mărturisind
că-ntre mine şi speranţele mele
istoria îşi plimbă câinii de pază

Lumea-i o jucărie stricată la îndemâna
bolnavilor unui spital de nebuni aşa că
în curând voi traversa frontiera iluziei
târându-mă în cufara acestui tablou
a cărui ramă este mai scumpă
decât pictura suprarealistă din interior

În lumea erorii

Nu întotdeauna pentru a te lega
de stâlpul oprobiului public
eroarea cu lumina ei târzie
te scoate din rând

Coroanele însă neauzite căzând
cântăresc mereu cu mult mai mult
decât gloria pitică a celui
priceput la săpatul gropilor

Doar că timpul trecând aruncă
inelele de prisos
pe luciul subţirel al speranţei
cuvântul dovedindu-se oază
fără de nume în pustiul din jur

Bănui un drum scrijelat
pe oasele descărnate ale adevărului
dar prea doare absenţa care
zilnic te-mbracă în straie de prinţ

Tu însă cerşetor bătrân
în propriile tale întrebări
abia reuşeşti să-nchipui doar
câte un pas sub greul Muntelui
de sare care îţi torturează meningele
eroarea însă luminează mereu
dar întotdeauna târziu

Târziu

Lacăt al verii ferecând
porţile Împărăţiei Decembrie –
pe-o creangă scheletică
singur
un măr

Pe albul somnului din cuprins
urmele mele calde încă
hieroglife ale unor posibile amintiri
ideograme de preţ
nedesfrate încă

Dincolo de cercul polar
al sufletului
frigul şi moartea

telegrafic dezastru
somnambule incendii
neconsumate pe de-a-ntregul

Un măr
în fotografia târziului
şi-n mine
albind şi cobind
cioara clipei dezmărginind singurătatea

Ascultând iarba

Auzi
surâde iarba sub tălpi parcă-n artere
de lut ar curge vara şi sângele prin noi
amurguri vinovate sub ceţuri şi sub ere
parcă-ar târî câmpia luminii înapoi

O dezrădăcinare a ploilor destramă
întârzierea noastră sub stele şi sub ani
auzi
vin caii toamnei cu frig şi vânt în coamă
pe-acoperişul lumii se scuturâ castani

Adorm la subsuoara nimicului albi fluturi
auzi
murmură lutul numele meu şi-al tău
n-ai vrea de umbra morţii sufletul să mi-l
scuturi
să îngropăm pustiul părerilor de rău

Păienjenişul clipei e împletit din funii
auzi
iarba surâde sub tălpi şi-l vom uita
pe celălalt de-alături murindu-ne păunii
parcă din altă viaţă de noi vom întreba

ducând în braţe poate verzi focuri vegetale
în gânduri poate veacuri şi vămi vom primeni
auzi
câmpii ni se fac munţii şi nu e altă cale
şi-n urmă veşnicia a prins a troieni

■

Imaginile şi sensurile muzicale ale sacralităţii

■ *Oleg Garaz*

13 iunie 2003, ora 19.00; Cluj, Biserica Sf. Mihail
Concert de muzică sacră:
În program: Eduard Terényi, *Sinfonia da Requiem*; Gabriel Fauré, *Requiem*
Interpreţii: dirijor – Florentin Mihăescu; solişti – Teodora Gheorghiu (soprană), Ioan Ardelean (bas); orgă – Tünde Molnár; Orchestra simfonică şi Corul Filarmonicii de Stat „Transilvania"; Dirijorul corului – Cornel Groza

Eduard Terényi şi paradoxurile unei escatologii ludice

O primă imagine asupra impresiilor pe care le-a lăsat interpretarea lucrării *Sinfonia da Requiem* o pot rezuma şi, implicit, defini drept una care ar trimite la un alt determinativ de gen decât cel conceput de către compozitor şi anume – *suită concertantă pentru orgă şi orchestră* (este vorba despre reciproca *nivelare* între *sinfonie* şi *reaquiem*). Astfel, aş surprinde cu mai multă precizie caracterul elaborat, multiramificat, al materialului muzical (suită) şi, în acelaşi timp, aş denota la modul pertinent însăşi filonul ludic (concertare), unul relevant în ceea ce priveşte planul general al sugestibilităţii. Poate chiar mai mult, deoarece atât ponderea materialului muzical acordat orgii (în economia întregii lucrări), cât şi modul lui de organizare şi articulare, impuneau, peste determinativele sugerate de titlu – *sinfonia*, dar şi *requiem* – evidenţa caracterului *concertant* şi, în acelaşi timp, explicit *ludic* al atitudinii compozitorului prin chiar *jubilaţia improvizatorică* utilizată cu multă generozitate în partitura acestui instrument.

Intervenţiile orchestrei au avut o funcţie bivalentă – de *sol* şi *teritoriu* deopotrivă, deoarece funcţia *solului* era să asigure o intensă germinaţie şi erupţie în partida orgii chiar în momentele de fructificare a densităţii şi tensiunii acumulate în planul orchestral, iar funcţia de *teritoriu* era asigurată de orchestră în planul configurării şi indicării precise a limitelor între care se situa potenţialul expresiv-sugestiv-imagistic al lucrării. Şi trebuie să afirm că a fost vorba despre un spaţiu extrem de vast şi foarte dens populat mai întâi de toate în sensul *geografiei imaginare*, aceasta materializată cu multă inventivitate de către compozitor.

Planul sugestibilităţii a fost şi el soluţionat în multiple modalităţi, dintre care drept cele mai pregnante, cu pondere inegală în întreaga lucrare, s-au impus trei: de prim plan a fost sugestibilitatea de tip *imnic*, infiltrându-se, uneori, chiar şi în zonele dominate de a doua constantă sugestivă – *dramaticul* (mult prea redus ca profunzime şi densitate), iar a treia constantă – *contemplativul*, s-a articulat în dubla ei funcţie – sugestivă şi procesuală – domolind *excesul* sugestiv în planul expresiei (din zonele *imnicului* şi *dramaticului*) şi, în acelaşi timp, *potolind* clocotul proceselor elaborative. *Contemplativul* trimiţând la semnificaţia de *requiem*, iar elementele *dramaticului* – la *sinfonie*, *imnicul*, fapt surprizător, a ţinut loc sugestibilităţii *funerare*, *îndurerări* sau *tragismului* însuşi. Iar ecuaţia expresivă a întregii lucrări a fost realizată prin amplificarea reciprocă a *imnicului*, *contemplativului* şi *ludicului*, toate trei constante fiind distribuite între instrumentul solistic (orga) şi orchestră într-o asemenea proporţie, încât *Sinfonia da requiem* (determinativul de gen declarat) a fost realizată, în planul explicit al articulării formale mai degrabă drept o *suită concertantă* pentru *un instrument solo* şi *orchestră*.

Ce ar fi de zis despre valenţa escatologică pe care necesarmene o conţine oricare lucrare cu orientare înspre sacralitatea contextului funerar al unui *requiem*? Cum soluţionează Eduard Terényi problema finitudinii, căci despre asta este vorba, una definitorie pe mai multe planuri ale condiţiei umane? Compozitorul resemantizează *ştiinţa despre sfârşit* într-o fericită (şi, implicit, ludică) *ştiinţă despre începuturi*, proiectând valorile *spiritualului* intuit înspre sfera *spiritualului* realizat, atribuind *morţii* calitatea de *propulsor transcendental* şi caracterul de *deschidere* înspre o altă condiţie ontologică.

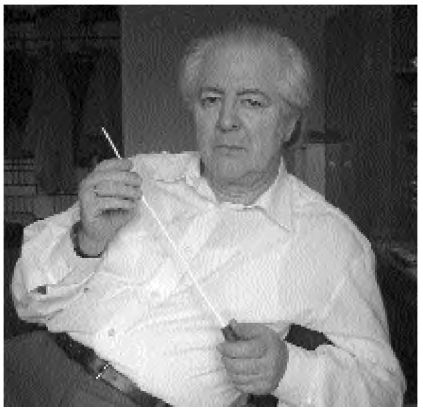
Florentin Mihăescu şi indiscutabila eficienţă a clasicităţii dirijorale

Dacă lucrarea lui Eduard Terényi poate fi considerată una postmodernă, dat fiind caracterul ei ludic, polimorf şi cvasi-eclectic, dirijorul Florentin Mihăescu a realizat-o într-un mod absolutamente clasic, dacă e să ne referim, în particular, la eficienţa gestului dirijoral şi, în general, la structurarea concepţiei sugestive a întregii lucrări. Evidenţa acestui fapt a fost relevată şi mai mult în interpretarea *Requiem*-ului lui Gabriel Fauré, un „clasic" al gândirii muzicale franceze situat, într-un sens stilistic, între modelele, excesive în sensul construirii sugestibilităţii, ale romantismului şi impresionismului muzical (francez).

Într-un prim moment, ambele lucrări – *Sinfonia da requiem* de Eduard Terényi şi *Requiem*-ul lui Gabriel Fauré – mai degrabă se aseamănă decât se deosebesc anume prin articularea unei tensiuni bine stăpânite, toate arcurile culminante sau „abaterile" înspre sugestibilitatea de tip tragic fiind reduse la limită şi foarte bine controlate. Însă, dacă Fauré construieşte un arc ascensional cu o culminaţie plină de inefabil în ultima parte a *Requiem*-ului său – *In Paradiso*, simbol al asumării ultime, compozitorul clujean impune, de la începutul şi până la sfârşitul lucrării, o stare de permanenţă, anume sugestia *devenirii* înspre iluminare şi împăcare cu faptul morţii fiind redusă cât se poate de mult.

Iar aceste două imagini arhetipale – linia dreaptă (uneori uşor vibrândă – *Sinfonia da Requiem*) şi arcul ascensional (*Requiem*-ul lui Fauré) – au fost reprezentate cu o admirabilă fermitate interpretativă de către dirijorul Florentin Mihăescu. În obişnuitul său stil mnemonic (dirijat din memorie, fără partitură), cu aceeaşi economie de mijloace gestuale, dirijorul a demonstrat că unitatea unui stil dirijoral poate asigura integritatea în diversitate pentru două lucrări atât de diferite ca intenţie sugestivă, ca atitudine estetică, dar şi ca şi concepţie structural-arhitectonică.

Era evident că oricât de mascat ar fi „programatismul" lucrării lui Eduard Terényi, nevoia unui exces gestual controlat era singura soluţie



Dirijorul Florentin Mihăescu

pentru a asigura funcţionarea acestui principiu ca generator al sugestibilităţii, „tablourile" succedându-se după o logică mai degrabă linear-succesivă (metonimică) şi nu neapărat acumulativ-sintetică. Reuşita interpretării *Requiem*-ului lui Gabriel Fauré a fost impusă mai întâi de toate de acumulările de omogenitate pe care dirijorul le-a asigurat orientând într-un sens convergent multitudinea de elemente structurale înzestrate cu funcţie sugestivă – intonaţiile, motivele, temele, liniile melodice şi potenţarea muzicală a sugestibilităţii textuale, timbralitatea, tempourile, interacţiunea între grupurile de interpreţi, fluctuaţia agogică, acumulările dătătoare de culminaţii, dar şi degajările ce le-au urmat. Iar alegerea soliştilor – soprana Teodora Gheorghiu şi basul Ioan Ardelean – au relevat încă o dată precizia „clasică", într-un acord „osmotic" cu întreaga concepţie expresivă a lucrării, cu care dirijorul a fructificat miza valorică a concertului. „Ludicul" lucrării lui Eduard Terényi a fost contraechilibrat de „planantul" lucrării lui Gabriel Fauré, iar vocile soliştilor au scos în evidenţă şi mai mult orientarea *ascensională* a planării înspre un dincolo al condiţiei umane. Atât vocea de soprană, *angelică*, a Teodorei Gheorghiu, cât şi basul, de această dată *senzual*, al lui Ioan Ardelean, ne-au oferit, pe lângă sentimentul cert al *planantului*, şi posibilitatea unei transpuneri în audibilitate a *cântării celeste*, ambii soliştii realizând o prestaţie apreciată cu mult entuziasm de către public.

Concluzii

Figura de prim-plan al acestui concert, dincolo de orice discuţii, a fost dirijorul Florentin Mihăescu, „tiranul luminat" controlând orchestra şi, în acelaşi timp, tipul de personalitate „ianică", deschisă, prin intermediul „cheii universale" a atitudinii dirijorale cât se poate de *clasice*, în ambele sensuri – postmodernitatea „fierbinte" încă şi, deci, „neclară" în sens valoric şi fondul, de această dată certificat valoric, al tezaurului artistic universal. Meritul dirijorului, în momentul în care a ales lucrările pentru interpretare, este de a le pune în proximitate şi chiar mai mult – de a le relaţiona pe un sistem de vase comunicante. „Numitorul comun" este, de această dată, algoritmul specific al abordării intepretative-dirijorale, un sistem suficient de elastic, dar şi „portabil" de la stil la stil, de la concepţie la concepţie, permiţând relevarea esenţialului, dar şi a fondului comun între lucrări atât de diferite cum au fost *Sinfonia da Requiem* de Eduard Terényi şi *Requiem*-ul de Gabriel Fauré. ■

Jurnal de "Atelier" (I)

Festivalul Internaţional de Teatru Atelier, Sfântu Gheorghe 9-16 iunie 2003

■ *Claudiu Groza*

Ziua întîi. Pentru mine, prima zi de festival a fost 8 iunie, cînd am ajuns - pentru prima dată - la Sfântu Gheorghe, împreună cu o trupă a Naţionalului clujean, care urma să joace a doua zi spectacolul *Trainspotting*, regizat de Sorin Misirianţu. Anecdotic: pe drum, actorii jucau cu plăcere de copii un joc numit "maşinuţe". A durat ceva pînă să-i înţeleg regulile.

Ziua a doua. A început, firește, cu deschiderea celei de-a unsprezecea ediţii, oficiată de directorul festivalului, Radu Macrinici, "secondat" de directorul Teatrului "Andrei Mureşanu", Doru Mareş, şi de directorul economic Dumitru Măciucă.

Trainspotting, jucat absolut onorabil de clujeni, a fost un spectacol primit cu oarecare rezervă de invitaţii festivalului - critici, regizori, actori. I s-a reproşat, regizorului, mai ales, dimensiunea prea *soft* a spectacolului - la nivel lexical -, preopinenţii socotind că formula aleasă nu reflectă îndeajuns duritatea universului înfăţişat. Opinie paradoxală, cel puţin faţă de felul în care a fost primit spectacolul de către publicul clujean.

Visul marelui arbore s-a intitulat spectacolul de teatru-dans prezentat de japonezul Hikaru Otsubo. O reprezentaţie de dans *buto*, formulă postmodernă de recuperare a tradiţiilor culturale japoneze. Spectacolul, destul de ermetic, semiotizat cu finețe, are la bază un tablou, iar construcţia scenică se bazează pe concentrarea maximă a dansatorului şi a mişcărilor pe care acesta le face. *Buto* semnifică de fapt sublimarea energiilor şi redarea lor printr-o compresie a mijloacelor. Un spectacol interesant, deşi adesea impenetrabil pentru publicul european.

Seara a fost încheiată de un spectacol cu totul special al Teatrului Nor din Stamsund, Norvegia, jucat în spaţiul splendid al Centrului Cultural de la Arcuş. [De menţionat că oraşul Stamsund se află în vecinătatea Cercului Polar şi că are... 1500 de locuitori. Teatrul Nor funcţionează, de aceea, ca trupă itinerantă, însă concitadinii actorilor fac mai tot timpul donaţii pentru producţii!] *Liturghie pentru vreme rea* ar putea fi încadrat în categoria teatrului antropologic, însă fără ostentaţia altor montări de gen. Reprezentaţia se bazează pe mituri, legende şi realităţi cotidiene din nordul Norvegiei, într-un conglomerat dinamic şi comunicativ. Partea de text a scenariului este foarte limitată, pasajele vorbite fiind mai degrabă nişte contrapuncte ale acţiunii dramatice. Primează mişcarea şi sunetul, actorii dovedind abilităţi extraordinare de a îmbina performanţa interpretativă (muzicală, mai ales) cu cea de mişcare, foarte solicitantă. *Liturghie pentru vreme rea* este un spectacol la limita între demonstraţie sportivă, concert muzical şi reprezentaţie dramatică. O realizare de mare pregnanţă vizuală şi sonoră, executată impecabil, cu destule momente acrobatice. M-a frapat energia pozitivă emanată de acest spectacol, dar şi aerul de *comuniune* instaurat de semnul scenic. Aş fi înclinat să cred că norvegienii de la Teatrul Nor au înţeles ce înseamnă globalizarea, căci *Liturghia*... lor convinge pe orice meridian.

Ziua a treia a început cu un spectacol-lectură (secţiune iniţiată de Victor Scoradeţ) pe un text rusesc: *Oraşul* de Serghei Grişkoveţ. Un text post-cehovian, dacă vreţi, aşa cum s-a remarcat şi la discuţiile ulterioare, impregnat însă şi de formule dramatice tipice spaţiului germanic. Rezumîndu-i *story*-ul, *Oraşul* ar fi povestea unei crize a vîrstei de mijloc, deriva existenţială a unui bărbat dezabuzat, trăind într-o Moscovă atemporală, aridă, în care comunicarea dintre oameni capătă din ce în ce mai mult un aspect formal. O piesă nu foarte generoasă scenic, dar interesantă ca şi construcţie textuală.

Primul spectacol al zilei a fost *Revizorul*, montat de Gelu Badea la Teatrul Municipal din Baia Mare. Un rateu monumental, trebuie s-o spun de la început. Spectacolul pare să se hrănească dintr-un paradox: actorii au jucat bine (mai puţin în partea a doua; remarc, totuşi, pe Adrian Matioc, Valeriu Doran şi Claudiu Pintican), scenografia (tot a lui Gelu Badea) s-a dovedit deseori inspirată, chiar seducătoare, însă întregul e prolix, preţios, plicticos, în cele din urmă. Un neajuns al spectacolului rezidă în introducerea - nu tocmai onestă - în textul gogolian a unor replici de aiurea, disonante, chiar stupide uneori. Un lucru peste care, la rigoare, se poate trece. Nu se poate însă trece peste hăul ce desparte prima parte - construită în cheie uşor grotescă, promiţătoare, plină de savoare şi de consistenţă a partiturilor actoriceşti, toţi cei prezenţi în scenă avîndu-şi particularităţile şi ticurile lor -, de partea a doua, căzută brusc în patetism, în preţiozităţi diabolic-mistice, cu monoloage indigeste şi cu o prăbuşire vizibilă a calităţii jocului. Deocamdată, *Revizorul* este un spectacol eşuat, însă are şansa de a fi recuperat regizoral, dacă Gelu Badea îl reciteşte pe Gogol. Cheia de lectură o are, după cum a dovedit jumătate din spectacol.

Am rîs pe rupte la spectacolul interactiv *Teatru Sport*, regizat de Vlad Massaci la Centrul Cultural European din Bucureşti. Formula, unică deocamdată în România, a fost creată de Keith Johnstone şi are mare succes prin alte părţi. Reprezentaţia respectă regulile unui spectacol TV: există două echipe (Spartak Cehov şi Shakespeare United!) care, la cererea/propunerea publicului, improvizează pe teme date, fiind notate de un moderator. Publicul participă direct la desfăşurarea *show*-ului, votînd pentru una sau alta din echipe, ba chiar huiduind (regret, de mult, că din teatru a dispărut bunul obicei al huiduielii; poate că teatrul-sport îl va regăsi). Imaginat ca o formulă teatrală parodică, extrem-ludică, plină de vitalitate şi dinamism, empatică prin excelenţă, teatrul-sport poate, cu siguranţă, readuce publicul la teatru. Spectacolul de la Sfântu Gheorghe a fost primul din afara capitalei, iar succesul său va impulsiona, poate, crearea unor astfel de trupe şi prin alte oraşe româneşti. Atenţie, însă: aveţi nevoie de *copy-right*!

În *Ziua a patra* mi-a făcut plăcere să-l tachinez prieteneşte pe dramaturgul Ştefan Caraman, a cărui piesă, *Santiago El Campeon*, a fost înscenată de Horaţiu Mihaiu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ. Ştefan era mai emoţionat chiar decît regizorul, încît a fost răsplătit, la finele festivalului, cu un premiu oferit de Direcţia de Cultură Covasna. *Santiago*... trebuia să fie, iniţial,

o dramatizare după *Bătrînul şi marea*, însă proiectul a căzut, iar Caraman a compus un text dramatic aparte, avîndu-l ca personaj pe un Hemingway crepuscular, în luptă cu un peşte-ideal. Piesa este vag metaforică, emoţionantă, un gen de text dramatic de care, în general, regizorii se feresc. Horaţiu Mihaiu a reuşit să construiască un spectacol frumos (pentru mine, acest cuvînt reprezintă o judecată de valoare), de o picturalitate rafinată, construit calm. Un spectacol de contemplat, pur şi simplu, precum un tablou, lipsit de orice agresivitate, la care fie *participi*, ca spectator, fie - opac - îl refuzi. (Ar merita, poate, o discuţie aparte genul acesta de spectacole, care emoţionează, care trebuie consumate intim, care presupun senzitivitate.) Deşi spectacolul are un ritm temperat, dinamismul său s-a concentrat în partiturile actoriceşti, jucate cu pregnanţă şi expresivitate. Un rol excelent a făcut Corneliu Dan Borcia în Santiago, bine dozat, cu creşteri şi scăderi inspirate ale tensiunii dramatice, deşi cu o vagă oboseală spre final. Plină de vitalitate Ecaterina Hâţu, o tînără actriţă despre care vom mai auzi cît de curînd. Ca de obicei, superbă coloana muzicală concepută de Virgil Mihaiu. *Santiago el Campeon* e semnul unei lumi mai puţin superficiale. Un act de cultură, din toate punctele de vedere.

Rămînem, deocamdată, la *ziua a patra*. Despre ea şi despre celelalte, curînd.

Premiile Festivalului Atelier

Premiul pentru creaţie actoricească: Adrian MATIOC pentru rolurile Hlestakov din spectacolul "Revizorul", de N.V. Gogol, Teatrul Municipal Baia Mare, şi Paznicul 2 din spectacolul "O2. Amprente neidentificate ale unei tragedii greceşti", Teatrul de Nord Satu Mare, şi Franck DAQUIN, pentru rolurile din spectacolele "Comme je suis devenu charmant, sympatique et delicieux" şi "Y a vraiment de quoi rire", Theatre Poeme, Bruxelles. Belgia.

Premiul pentru inventivitate în artele spectacolului: András Lóránt pentru spectacolul "Torre di Venere", Teatrul "Tomcsa Sándor", Odorheiu Secuiesc

Premiul pentru cel mai bun spectacol: "Romeo şi Julieta", de William Shakespeare, regia Bocsárdi László, Teatrul "Tamási Áron", Sfîntu Gheorghe

Marele Premiu "Atelier": "Paradis Serial", în concepţia şi direcţia artistică a lui Cosmin Manolescu, produs de Compania DCM şi Centrul Cultural European. ■

„*Campus* nu se face în ciuda *Echinoxului*"

■ *George Ţâra*

Născut la Prundu Bârgăului, jud. Bistriţa-Năsăud în anul 1952. Absolvent alFacultăţii de Filologie Cluj-Napoca (1979). Redactor la revistele Napoca Universitară şi Echinox (1974-1979). Colaborator permanent la Viaţa Studenţească şi Anfiteatru. Membru fondator al grupului Ars Amatoria. Profesor la Băbăiţa, jud. Teleorman (1979-1983). Instructor cultural la Casa Studenţilor Bucureşti (1983-1989). Secretar general de redacţie al revistei Cuvântul - Bucureşti (1990-1994), Redactor şef al cotidianului Actualitatea BN – Bistriţa; redactor şef al revistei Zestrea – Bistriţa (1996-1998). Editorialist la Transilvania jurnal, resdactor şef al ediţiei de Bistriţa-Năsăud (1998-200). Redactor Şef al ziarului Dreptatea (2001). Actualmente este redactor şf al revistei studenţeşti Campus UBB.

Ştefan Manasia: *Stimate domnule George Ţâra, mai înainte de a vă saluta, daţi-mi voie să vă felicit pentru cele cinci numere ale noii reviste studenţeşti,* Campus, *revistă pe care, în calitate de redactor şef o conduceţi. Fiind cunoscută urbea noastră drept "oraşul* Echinoxului*", cum just ficaţi crearea la Cluj (sub egida Universităţii "Babeş- Bolyai") a încă unei reviste?*

George Ţâra: Consider întrebarea binevenită, întrucât am mai auzit voci care insinuează o posibilă concurenţă între *Campus* şi *Echinox* sau, mai rău, consideră lansarea revistei noastre drept o alternativă la prestigioasa revistă studenţească de cultură. Ca echinoxist, eu n-aş fi acceptat niciodată această postură de a concura *Echinoxul* şi, vă asigur, nimeni nu s-a gândit la această posibilitate. *Campus*, se vede, este concepută ca o publicaţie pur jurnalistică şi nu ca o revistă eminamente culturală, cum a fost şi este *Echinox*. Faptul că am inserat şi un supliment cultural ţine de structura de magazin studenţesc a revistei şi nu de intenţia de a lua *Echinoxului* pâinea de la gură. Acest lucru nu stă în intenţiile şi nici în puterile noastre. Cât despre finanţare, am auzit că *Echinox* n-o duce prea bine, dar asta nu e de azi, de ieri şi nu are nici o legătură cu apariţia noastră în peisajul publicistic universitar. *Campus* îşi propune, în primul rând, să reflecte imaginea Universităţii ca instituţie, în al doilea rând să ofere studenţilor o posibilitate în plus de comunicare şi, în al treilea rând, să fie o demonstraţie de competenţă, mai ales pentru studenţii de la Jurnalism. Dar, cum talente există şi la alte facultăţi, n-am închis uşa nimănui. Orice student care ştie sau vrea să înveţe să scrie poate veni cu încredere în redacţia noastră. De aceea, dar şi din plăcerea de a sparge puţin clişeele, am subintitulat-o "revistă de aptitudine".

– *Am văzut că, spre deosebire de* Echinoxul *elitist, ce funcţionează oarecum asemeni unei caste, nu odată inhibând prin prestigiu,* Campusul *nu s-a ţiit să adune în jur o paletă mai largă de colaboratori, studenţi veniţi dinspre diverse specializări. Articolele c jung din zona reportajului social până la ironia politică: încercaţi să reînviaţi spiritul de frondă al grupului (legendar, satiric, ludic, boem etc.)* Ars Amatoria*?*

– Varietatea articolelor este programatică, întrucât ne-am propus să exersăm toate genurile şi stilurile publicistice. Divertismentul, evident, nu poate lipsi dintr-o revistă studenţească. În proiecţia mea iniţială, vă mărturisesc că o vedeam mult mai veselă. Mă tem că, la vremea noastră, vremea *Ars Amatoriei,* noi eram mult mai detaşaţi de meschinăriile cotidiene. Mai senini decât studenţii de azi, mai puţin gândiţi la viitorul nostru, deşi acesta nu se arăta prea roz. Dar, între noi fie vorba, nici nu avea rost să te gândeşti prea mult la viitor, căci oricum perspectiva îţi era foarte limitată. Umorul era, în acele condiţii, un *„modus vivendi"* o şansă – printre puţinele – de-a sparge monotonia penibilului program al partidului, iar fronda intelectuală nici nu putea exista altfel decât prin umor. Mi-ar plăcea, desigur, să pot strecura câte ceva din spiritul ludic, *ars amatorist,* în sânul redacţiei dar, pentru aceasta, eu însumi ar trebui să-mi recâştig detaşarea de atunci. Nu spun că este imposibil, însă nici prea uşor. Cât despre studenţi, ei au toate şansele, dar nu vreau să le impun maniera noastră umoristică. Nici nu cred că e posibil, întrucât umorul, dacă nu este spontan, nu este deloc. Iar vremurile s-au schimbat mult. Acuma poţi exprima o realitate tragică prin zeci de mijloace. Atunci nu se putea. Pentru un strop de ironie cât de mic, pentru o metaforă, pentru o aluzie, bine tâlcuită, cititorul era recunoscător. Acum umorul trebuie să aibă semn mai clar, mai brutal; aş spune că libertatea imprimă alte direcţii decât cele umoristice rafinamentului intelectual. Totuşi, loc pentru umor şi satiră este încă destul. Paginile de divertisment au ca generic ideea de „locomoţie cerebrală" iar studenţii sunt liberi să abordeze acele tipuri de joc spiritual care îi reprezintă.

– *Ce amintire din perioada studenţiei dumneavoastră vă este mai dragă? Ce amintire din redacţia actualei reviste vă bucură (mai mult)?*

– Din perioada studenţiei, despre amintirile dragi, aş putea povesti ore întregi. Nu trecea zi de la bunul Dumnezeu să nu facem vreo şotie, vreo glumă, vreo farsă. Cu mult regretatul Ţeposu , cu Groşan, cu Perţa (membrii fondatori, împreună cu subsemnatul), dar şi cu Cezar Manea, cu Viorel Mureşan, cu Hurezeanu, cu Ion Vartic şi mulţi alţi colegi sau dascăli care erau „la mintea noastră". Am fost primii băieţi din Filologie care au cultivat, pe scenă, genul ludic, cu scenarii, regie, interpretare şi scenografie absolut originale. După noi au venit alţii, *Ars Amatoria şi fiii,* generaţia lui Gyuri Pascu, dar o dată cu plecarea lor, tradiţia s-a întrerupt. Studenţia noastră a fost o veritabilă viaţă de artişti, cu bucuriile, exaltările, tristeţile, inconfortul şi mahmurelile ei. După prima scenetă prezentată la o serată a facultăţii, dăscăliţele noastre au exclamat: „Îi iubim, că-s ai noştri!" Am fost iubiţi şi răsfăţaţi în Filologie. Scriam la *Echinox* şi aveam, prin urmare, înţelegere din partea profesorilor care erau, mulţi dintre ei, tot echinoxişti. Am avut o studenţie mai liberă decât colegii de la alte secţii. Pe vremea aceea frecvenţa era obligatorie. La douăzeci de absenţe erau chemaţi părinţii la şcoală, la douăzeci şi cinci te exmatriculau. Noi, la cât lipseam, ar fi trebuit să fim exmatriculaţi de trei ori pe semestru. Dar eram de fiecare dată iertaţi. Cântam în grupul folcloric al facultăţii care lua, la orice festival, Marele Premiu, pentru că era cu adevărat foarte bun, nu atât prin vocile bărbăteşti cu care mormăiam noi, cât prin cele ale fetelor şi, mai ales, prin autenticitatea şi originalitatea textelor, culese de studenţi, vara, la practică folclorică. Facultatea se mândrea cu noi, cu diplomele noastre. Luam Marele Premiu şi la secţiunea „umor", tot pentru că eram cei mai buni, cei mai originali. Restul erau brigăzi artistice, tot pline de haz, dar altă mâncare de peşte. Publicam în reviste, nu numai studenţeşti, ce mai, eram vedete multilateral dezvoltate. Mergeam în deplasări prin toate centrele universitare, dădeam spectacole, aveam succes mare. Când nu eram în deplasare, tot într-o boemă o ţineam. Jucam fotbal la trei dimineaţa, în curtea Liceului Şincai. Portarul ne alunga, noi nu plecam, el chema miliţia, miliţia ne fugărea pe străzi şi cu greu, după mai multe încercări, ultima cu două echipaje, a reuşit să ne încercuiască. N-avea nici poliţia de lucru atunci, îşi punea mintea cu noi! Pe vremea aceea, aşa ceva se numea „abatere gravă". În cămin, la Avram Iancu, nimeni nu putea intra în camera noastră fără riscul de-a avea parte de o surpriză, te miri ce instalaţie care te stropea cu apă, sau vreo bucată de cadavru adus de la morgă şi pus drept pachet de acasă, pe masă, pentru cei care veneau din oraş rupţi de foame. Puneam şi pariuri pe te miri ce fapte de vitejie. Odată am traversat, în urma unui astfel de pariu, cimitirul, de la Avram Iancu până la Observator, după miezul nopţii, când accesul era strict interzis. N-ar fi fost o încercare peste puterile

noastre (deşi n-aş mai repeta-o), dar ne-a simţit câinele paznicului. Stresaţi cum eram de frica stafiilor, mai lipsea să fim şi prinşi şi duşi la poliţie. Pare greu de crezut, dar cum o luasem la fugă fără să ne mai uităm pe unde călcăm, Groşan a căzut într-o groapă proaspăt săpată, foarte aproape de marginea cimitirului. Eu sărisem deja peste gard când l-am auzit că mă strigă şi, dacă nu mă întorceam să-l trag afară, ori îl găsea paznicul, ori acolo încărunţea până dimineaţă. Nu de alta, dar, după ce ne-am văzut scăpaţi, ne clănţăneau amândurora fălcile. Dar, dacă tot m-aţi întrebat care dintre amintiri îmi este cea mai dragă, atunci am să v-o povestesc pe cea trăită alături de Lucian Perţa. Tocmai dezbăteam în acel semestru, la seminar, replicile lui Caragiale şi ne intrase în cap tuturor sloganul: „Volintiri, domnule, trag cu puşca-n Dumnezeu, azi aici mâine-n Focşani, ce-am avut şi ce-am pierdut!" Într-o bună zi, conform acestei sublime devize, Lucian Perţa şi cu mine ne-am decis să ne lipim de o delegaţie a Casei de Cultură, aşa, fără altă treabă decât să facem şi noi o excursie la Bucureşti. Dar, cum microbuzul pleca la ora cinci dimineaţa şi pe noi, ca neoficiali, n-a binevoit nimeni să ne aştepte măcar cinci minute, am pierdut ocazia şi, înciudaţi de atâta ingratitudine, am hotărât să ne luăm, cu bani de împrumut, bilete la cursa Tarom, să-i depăşim pe colegii noştri activişti, pe calea aerului, „să-i scuipăm în cap" din avion. Odată suiţi în aparatul de zbor, gândindu-ne la ce cheltuieli ne-am înhămat, am exclamat cu năduf: "Azi aici, mâine-n Focşani, ce-am avut şi ce-am pierdut!" Ajunşi în Capitală, unde nu cunoşteam pe nimeni, obosiţi după vreo două coniace servite în avion mai mult de dragul stewardeselor, ne-am gîndit că n-a fi rău să tragem un pui de somn în Cişmigiu, unde, când ne era odihna mai plăcută, am fost treziţi cu brutalitate de un paznic şi onoraţi scurt cu câte o chitanţă, conform afişului: "Nu călcaţi iarba, amendă o sută de lei" Am plătit, ce era să facem, şi l-am întrebat râzând pe Lucian:"Ei, cum îţi place în Bucureşti? „Cred că mult mai bine era în Focşani", mi-a răspuns Ne-am dus repede la poştă şi am trimis la căminul Avram Iancu o telegramă cu textul „Azi aici, mâine-n Focşani!", să vedem dacă prietenii noştri arsamatorişti se prind de ce avem noi de gând să facem. Nu s-au prins decât a doua zi, când au primit, cu ştampilă de Focşani, partea a doua a textului, mai exact „Ce-am avut şi ce-am pierdut!" Despre ce-am avut nici nu putea fi vorba, căci în Focşani nu mai aveam bani nici de-un iaurt, şi nu vă mai povestesc cum am ajuns în Cluj, cu blatul, tranzitând Moldova şi Bucovina, prăfuiţi, rupţi de foame şi de oboseală..Cam acesta e genul de amintiri cu *Ars Amatoria*. Am avut o studenţie atipică pentru vremurile de atunci. Ne-am simţit bine, dar să nu credeţi că nu am plătit, până în ziua de azi, pentru asta.

Despre *Campus* ce să spun, e cam devreme pentru amintiri. Suntem prea aproape de chinurile facerii. O să-mi amintesc însă cu plăcere de prima noapte din tipografie, de sentimentul acela al unui nou început. Am făcut, de la numărul zero, mai multe publicaţii şi bucuria de-a veni primul cu un nou ziar sub braţ e, de fiecare dată, de neuitat. De asemenea şi lansarea. Nici lansările nu se uită niciodată.

– Ştiu că ideea suplimentului de patru pagini, Campus cultural*, vă aparţine: credeţi că studentul clujean sau de aiurea mai poate fi atras de literatură, teatru, arte plastice etc? Pe ce mizaţi?*

– Am să vă răspund printr-un argument foarte concret. Primele exemplare din *Campus* se cumpără, şi se citesc, deândată ce apar, de către cei interesaţi de paginile de cultură. Sunt tineri care scriu şi citesc. Se citesc între ei. E cel mai fidel şi constant public. Restrâns, dar de calitate.

– Păstrez la urmă câteva întrebări mai puţin comode, izvorâte poate dintr-un parti-pris echinoxist: cine spr jină financiar publicarea revistei? Sunt redactorii remuneraţi în vreun fel?

– Îţi mulţumesc pentru sinceritate, chiar dacă ea exprimă o prejudecată care, am mai spus, circulă aberant prin urbe. Repet, *Campus* nu se face în ciuda *Echinoxului*. Cu sau fără *Campus, Echinoxul* va avea, sau ar fi avut aceleaşi dificultăţi de finanţare. N-am cercetat care e cauza, e o poveste, am înţeles, mai complicată şi, mai ales, mult prea veche ca să poţi da vina pe *Campus*. Şi-apoi, revista noastră are, ca dotări, tot ce-i trebuie, dar să nu vă imaginaţi că ne scăldăm în bani. Dacă pare profesionistă, vă mulţumim de compliment. Dar redactorii nu sunt angajaţi prin nici un contract, deşi un mic stimulent există. Sunt vreo douăzeci de studenţi care scriu constant la *Campus*. Mai mult de jumătate din ei fac şi munca redacţională, culegere, corectură, tehnoredactare. Practic, ei fac totul, de la documentare până la revizia finală. Eu şi Cristina Nistor, redactorul şef-adjunct facem munca de coordonare, îi şi ajutăm, dacă e nevoie, în toate etapele editoriale, dar, de obicei, nu prea avem multe de îndreptat. Personal, mi-am asumat şi problemele administrative, inclusiv difuzarea. Nimeni altcineva nu primeşte „renumeraţie" de la buget pentru acest gen de atribuţii. Pentru calitatea de redactori studenţii primesc, în total, cinci burse (exact cât prevede hotărârea publicată în Buletinul informativ) pe care le împart (asta a fost decizia lor, democratică) la şaisprezece. E şi asta ceva, au şi ei un ban pentru cafeaua zilnică, dar nu putem vorbi de remuneraţie. Şi nici n-a pretins nimeni aşa ceva. Ambiţia noastră este ca din vânzări, din publicitate şi sponsorizări să amortizăm integral cheltuielile. Atunci, da, ne-am putea gândi la remuneraţii mai consistente. Deocamdată, însă, suntem departe de această performanţă.

– Revista ‹fişează, în caseta redacţională, adresa electronică. Ce adresă fizică are Campus*? Ce-şi doreşte redactorul-şef la începutul primului an de existenţă al publicaţiei studenţeşti?*

– Strada pe care vin la serviciu se numeşte Emanuel de Martoune (geograf 1873-1955). Redacţia este în clădirea Facultăţii de Studii Europene, la aceeaşi intrare cu Casa Universitarilor. Vă aşteptăm cu drag să ne vizitaţi. Ce-şi doreşte redactorul-şef? Să ajungă să aniverseze cel puţin o sută de numere. Nu neapărat în calitate de redactor-şef, deşi nici această ipoteză n-ar trebui exclusă. Cu alte cuvinte, aş dori ca revista să prindă rădăcini trainice. Deocamdată acestea sunt destul de fragile. Aş dori ca publicaţia să intre în conştiinţa publică, să instituie o tradiţie, ca şi alte publicaţii studenţeşti de-a lungul vremii. Altfel n-am făcut mare lucru! Mai e multă treabă până atunci. Încă n-am găsit pârghiile prin care să atragem cu adevărat publicul studenţesc. Dar le vom căuta cu răbdare, în aşa fel încât revista să nu fie doar o demonstraţie de profesionalism studenţesc – nici asta nu-i de ici, de colo – ci şi o mostră de publicaţie interactivă, un loc de întâlnire a tuturor tinerilor care au ceva de comunicat. ■

Interviu realizat de
ŞTEFAN MANASIA

Cabina telefonică

■ *Ioan-Pavel Azap*

PHONE BOOTH
SUA, 2002. Regia: Joel Schumacher.
Scenariul: Larry Cohen. Cu: Colin Farrell, Kiefer Sutherland, Forest Whitaker, Katie Holmes.

O cabină telefonică şi câţiva metri pătraţi pe o stradă, două trei interioare (care ar fi putut lipsi), nu foarte mulţi figuranţi, vreo zece actori, dintre care doar trei cu roluri de mai mare întindere - aceasta este locaţia şi desfăşurarea de forţe actoriceşti a Cabinei telefonice. Nu tu explozii, nu tu maşini răsturnate, urmăriri, elicoptere sau alte ingrediente de acest fel, care mai mult te obosesc decât te atrag la un film. Dimpotrivă, avem de-a face cu o poveste "claustrofobă", desfăşurată într-un spaţiu restrâns, respectând regula clasică a unităţii de timp, spatiu şi actiune. Altfel spus, un minim de mijloace şi un maxim de eficienţă.

Dincolo de aspectul "tehnic", Cabina telefonică e un thriller atipic. O stradă aglomerată din New York, oameni care vorbesc singuri (la celular!), o cabină telefonică închisă, singura din zonă. Agentul de publicitate Stu Sheppard (Colin Farrell) are proasta inspiraţie de a răspunde unui apel care pare adresat neantului. Dar, stupoare, "adrisantul" este chiar el. Din momentul în care ridică receptorul, Stu devine prizonier în acea cabină. Vocea unui necunoscut (Kiefer Sutherland, într-un remarcabil rol din "off", el traversând ecranul, în tot filmul, preţ de doar câteva zeci de secunde), erijat într-un fel de înger exterminator *avant-la-lettre*, îl convinge, după doar câteva fraze, să rămână la telefon, sub ameninţarea unei arme aţintite asupra lui de la una din sutele de ferestre din jur. Toate cele povestite până aici se derulează în primele 4-5 minute ale filmului, iar ceea ce urmează este un suspans bine întreţinut, un joc (mai mult sau mai puţin) psihologic în care spectatorul se lasă cu plăcere prins. Stu nu a fost ales la întâmplare, ci pentru că este un ins imoral, un mare mincinos,

care îşi înşală cu nonţalanţă prietenii, clienţii, partenerii, soţia, virtuala amantă. Nu respectă nimic şi pe nimeni. Viaţa lui se desfăşoară după legi şi reguli proprii, egocentric, ceilalţi nefiind nici pe departe infernul ci, mai simplu si mai crud, doar instrumente, mijloace de satisfacere a orgoliului şi propriilor plăceri. În fond, nebun sau nu, necunoscutul vrea să-i dea o lecţie, să-i acorde o nouă şansă (asta, bineînţeles, dacă nu se răzgândeşte din mers şi nu-l ucide pur şi simplu): aceea de a se reabilita ca om. Orele trec, transformarea morală se produce, iar disperarea lui Stu creşte direct proporţional cu duelul dintre el şi psihopat. O morală simplistă dar, cum am spus, povestea se salvează prin suspansul bine întreţinut. Finalul este imprevizibil sau, mai exact, îl poţi intui doar în ultimele minute. De altfel, faptul că pentru spectator filmul se termină cu două trei minute înaitea genericului final nu mai are nici o importanţă: jocul a fost mulţumitor. Fără a fi un film extraordinar, Cabina telefonică este un film bun estival, un divertisment onest care, chiar dacă îşi propune mai mult decât reuşeşte nu lasă să se vadă acest lucru.

Uşor obositor, pe alocuri, stilul videoclip asumat de regizorul Joel Schumacher, dar, se poartă şi, mai ales, nu este folosit gratuit, subiectul pretându-se la o asemenea manieră. Colin Farrell duce greul interpretării, fiind cel mai expus camerei, reuşind un joc echilibrat, convingător, cele câteva (puţine) accente patetice putând fi uşor trecute cu vederea. O găselniţă interesantă este personajul necunoscutului/asasinului, cel care de fapt susţine întreaga acţiune, jucat, repet, de Kiefer Sutherland din "off" cu maximă virtuozitate. ■

Giséllе

■ *Alexandru Ioiga*

Balet fantastic în două acte. Argument - Verney de Saint-Georges, Théophil Gautier şi Jean Coralli. Muzica – AdolpheAdam. Creat la Academia Regală de Muzică – Paris. Premiera absolută – 28 iunie 1841. Principalii interpreţi: Carlotta Grisi, Lucien Petipa. Spectacol romantic, prin excelenţă, creat special pentru Carlotta Grisi de către Jean Corelli şi Jules Perrot. De atunci, generaţii întregi de balerine au abordat acest rol şi multe dintre ele prin intermediul lui şi-au aflat consacrarea. Ultima, în acest sens, fiind Alina Cojocaru, prima-balerină a operei Covent Garden din Londra. Rolul Giséllе este unul dintre cele mai complexe, el fiind considerat pentru o balerină ceea ce este Hamlet pentru un actor. După Carlotta Grisi, marile stele ale baletului universal care au făcut creaţie în acest rol au fost Pavlova, Karsavina, Alicia Marcova, Galina Ulanova, Margot Fonteyn, Yvette Chauviré etc. Dintre interpreţii lui Albert menţionăm: Nijinski, Anton Dolin, Igor Yuskevici, Serge Lifar, George Skibine. Dintre interpreţi, se detaşează Serge Lifar prin dramatismul cu care a reuşit să impresioneze în scenele din actul al doilea.

La Cluj, cine ar fi crezut, baletul Giséllе a fost prezentat prima dată la 2 ianuarie 1862 în sala vechiului teatru de pe Farkas-utca, azi Kogălniceanu. Apoi a fost reluat de către baletul Operei Naţionale în interpretări consecutive ale unor balerine de prestigiu ca Larisa Şorban, Valeria Căpraru-Gherghel, Lucia Cristoloveanu, Simona Ncja, Anca Opriş…

Recent, regizorul coregraf Mihai Mândruţiu s-a angajat şi el în realizarea acestei capodopere, pe scena Operei Maghiare. Artist cu multă experienţă scenică, atât interpretativă cât şi regizorală, a reuşit, considerăm noi cu destulă uşurinţă şi dexteritate să dirijeze un ansamblu talentat şi entuziast.

Amalia Uţiu, în rolul titular, trece firesc de la incantaţie la ineluctabilul tragism impus de subiect. O considerăm de acum destul de evoluată spre a-i sugera intenţia de a… ataca şi rolul capital al prim-balerinei clasice – şi anume Odeta-Odilia din Lacul lebedelor.

În rolul Albert – Rareş Câmpean. Ce să spunem despre acest talent binecuvântat ? După ce l-am urmărit sensibilitatea interpretativă, atenţi fiind la acurateţea tehnică dominată de elmente de virtuozităţi clasice – viteză şi precizie în rotaţie, elevaţie silenţioasă etc. – dublate de siguranţă în ridicături (adevărat că lângă o parteneră ca Amalia Uţiu aceste situaţii nu sunt dintre cele mai dificile) putem afirma că scena clujeană în general are de acum în Câmpean Rareş nu un solist, nu un prim solist ci un veritabil prim-balerin de prestigiu.

Florina Iancu, în Myrtha. Bună. Chiar foarte bună! O aşteptăm cu interes.

Nu putem încheia fără să evidenţiem ansamblul de fete. Egale în linie şi execuţie. Şi… toate – frumoase. Dacă le-am şti numele, ar merita să le amintim pe toate.

Decorurile – şi mai ales costumele – scenografei Starmüler Katalin – de agreabilă combinaţie cromatică, vaporoase şi lejere pentru interpreţi. Orchestra se situează la nivelul exigenţelor impuse.

Şi acuma, din nou vechea noastră… obsesie! Când, la Cluj-Napoca, cel puţin marile balete clasice să fie realizate de ansamblurile reunite ale celor două opere?! Adică pe scenă să apară vreo 60 de dansatori în loc de 26. Pe vremea când acest obicei era lege, datorită lui Danovsky, baletul clujean a avut perioade când era primul pe ţară! ■

Întâlnirea multimedia de la Györ

■ *Virgil Mihaiu*

Frumosul oraş Györ s-a afirmat în ultimele decenii drept un centru vital al artelor avangardiste, nu doar în cadrul Ungariei, ci şi în spaţiul est-european. Acest bun renume se consolidează anual graţie festivalului *Mediawave*, manifestare „alternativă" de o impresionantă amploare. În 2003 aici au funcţionat timp de zece zile, la turaţie maximă, următoarele secţiuni: cinema (cu subdiviziuni mergând de la filmul artistic sau documentar la video-dance, sau de la filmul experimental la cel muzical sau erotic); muzică improvizată; muzică nouă; muzică folk/ethno; coregrafie şi teatru; artă fotografică; expoziţii etc. Evident, dintr-un asemenea context nu putea absenta jazzul. De aceea, am dat curs cu plăcere invitaţiei de a participa la o întrunire numită *International Jazz Meeting*, programată în chiar deschiderea festivalului. Dacă preşedintelui Fundaţiei Mediawave, György Durst, abia am apucat să-i strâng mâna şi să-l felicit, am beneficiat permanent de solicitudinea unor organizatori preocupaţi să-şi alinte oaspeţii. Din lipsă de spaţiu, îi amintesc acum doar pe Jeno Hartyandi, directorul întregii mega-acţiuni, Ildiko Nagy, Ildiko Bari, Ary Frey, Zsolt Bede-Fazekas, Orsolya Csete, Violetta Vajda, deşi lista amfitrionilor noştri cuprindea zeci de nume! Din partea Federaţiei Ungare de Jazz am fost întâmpinaţi de Kornel Zipernovszky; apreciatul festival de la Debrecen era reprezentat de Gabor Turi (excolegul meu din redacţia *Jazz Forum*-ului varşovian); am făcut cunoştinţă cu exponenţii noii generaţii de promotori maghiari ai jazzului – György Wallner (Budapest Music Records) şi Gabor Szel-Molnar (Podium) – în egală măsură simpatici, cosmopoliţi şi eficienţi.

Cum îi stă bine unei asemenea întâlniri de lucru, miza principală au constituit-o noile relaţii de amiciţie şi colaborare stabilite între participanţi. În ceea ce mă priveşte, deşi presat de timp

Bărbatul despre femei, de fotcgr(ful Walter Rietig

Duo-ul Tara Fuki

şi de multitudinea spectacolelor (din păcate, festivalul se desfăşura simultan la Sinagoga Veche din Györ şi pe diverse alte scene), am reuşit să antamez promiţătoare colaborări viitoare, atât cu personajele deja menţionate, cât şi cu oameni de jazz precum: Jaques Panniset, directorul Festivalului de Jazz de la Grenoble şi secretar al Asociaţiei pan-franceze *Afjma*; Tomislav Saban, secretar al Uniunii Compozitorilor din Croaţia şi lider al prestigioaselor International Jazz Days Zagreb; Peter Lipa, sufletul festivalului de jazz de la Bratislava şi bluesman-ul nr. 1 al Slovaciei; Huub van Riel, director artistic al renumitei *Bimhuis* din Amsterdam; Martin Bunner, managerul festivalului de la Hradec Kralove/Cehia; Valerie Martino, reprezentantă a programului *Realis* coordonat de Uniunea Europeană; Nazim Nadirov, director la *Govorit Moskva*/Rusia; Philippe Ochem, din partea festivalului de jazz Strasbourg; Zoltan Bicskei de la Kanjiza/Serbia; Dejan Udoric & Irena Kastelic, reprezentând clubul de jazz Lokal Patriot din Novo Mesto/Slovenia.

Discuţiile au fost animate, pline de idei generoase şi de speranţe că resursele de talente jazzistice ale Europei Orientale vor fi mai bine cunoscute (şi recompensate) de către Occident. Nu puteau lipsi lamentările referitoare la autosuficienţa scenei americane, încă prea puţin sensibilă la extraordinarele valori apărute pe glob în jazzul ultimilor 35 de ani. S-au plănuit strategii de susţinere a acestui gen muzical prin organizaţii specializate, dezvoltarea învăţământului, crearea de reţele festivaliere, valorificarea comunicării via internet etc. Inevitabil, s-a deplâns statutul de paria atribuit îndeosebi de către televiziunile private culturii (adică tocmai raţiunii de a exista a omului civilizat). M-am abţinut, din patriotism local, să vorbesc despre suspendarea – sper, temporară – a emisiunii *Jazzoreliu*, pe care am realizat-o din 1994 la TVR Cluj. Oriunde pe glob am prezentat secvenţe din acest program, ele au fost bine primite de cunoscători, conştienţi că promovarea jazzului e un barometru al modului cum un stat îşi susţine cultura de performanţă.

Cât priveşte recitalurile vizionate la *Mediawave*/Györ, aş aminti evoluţia trio-ului condus de saxofonistul Fred Anderson, co-fondator al neuitatei *AACM* din Chicago, ce a marcat profund evoluţia jazzului post-free după 1965. Din trio făcea parte şi bateristul Hamid Drake, veritabil artist-filosof cu care am schiţat câteva conversaţii, urmate deja de e-mail-uri prin care îşi exprimă disponibilitatea de a cânta în România. Am descoperit, apoi, un excelent vibrafonist originar din Israel, actualmente stabilit la Los Angeles, pe nume Eldad Tarmu. Nivelul creativităţii sale depăşea net prestaţia modestă a companionilor săi austrieci şi germani, chiar dacă saxofonista Sandra Weckert reuşea pe alocuri să-i facă faţă în unisoane. Dintre numeroasele formaţii ungare vizionate m-a impresionat în special *Septetul Csaba Tűzko*. Alături de lider, la sax tenor şi taragot, străluceau prin energizante demonstraţii de virtuozitate Mihaly Borbely/sax sopran, tenor, taragot, tilincă, Daniel Szabo/pian şi Istvan Balo/baterie. Iar aranjamentele sofisticate, bazate pe teme folclorice din Europa de Est, îţi dădeau fiori cu armoniile şi ritmurile lor mereu proaspete. Dacă acest tip de muzică e imposibil de realizat fără o clară disciplină de grup, în schimb trio-ul francez *La Campagnie des Musiques a Ouir* ne-a cucerit printr-o spontaneitate quasi-anarhică, îmbibată cu doze masive de umor. Merită să reţineţi numele acestor tineri, ce se anunţă drept potenţiali lideri de opinie în jazzul european – de coloratură franceză – al secolului 21: Christophe Monniot/sax alto & sopranino, melodica, fluier irlandez, voce, megafon etc.; Denis Charolles/percuţie de toate tipurile (denumită, pe albumul de debut al formaţiei, *percutterie* – un fel de „ace, brice ş.a.m.d."); Remi Sciuto/sax bariton. Spectacolul total al *Campagniei* se poate desfăşura oriunde, după cum s-a dovedit cu prisosinţă în escapada noastră la o vie din împrejurimile Györ-ului. În timp ce oaspeţii festivalului degustau vinuri autohtone, însoţite de pogăcele, pâine cu unsoare şi ceapă, ingenioşii muzicieni din Hexagon au încins un jam session feroce, utilizând saxofoane, un trombon, dar şi ustensilele agricole aflate la îndemână. Rar mi-a fost dat să asist la o mai bună integrare între spiritul jazzului (oricum foarte cuprinzător) şi... viaţa la ţară.

Din vasta ofertă muzicală a festivalului aş mai semnala duo-ul feminin *Tara Fuki* din Cehia, care îşi interpretează repertoriul în limba polonă şi se acompaniază la violoncel; apoi trupa saxofonistei

canadiene Jane Bunnett, *The Spirits of Havana* – o binevenită şansă de a savura câte ceva din noul val al inepuizabilului jazz cubanez; cvartetul violonistului Szilard Mezei din Subotica/Serbia; o serată dedicată muzicienei Meredith Monk; un recital de acordeon-solo prezentat de tânărul interpret armean David Yengibarian; combinaţia de poesie folclorică improvizativă cu elemente de jazz şi blues propusă de grupul *Chyskyyrai* din Iakutia (Extremul Orient al Rusiei); trio-ul *Mephista*, alcătuit din reprezentante consacrate ale avangardei newyorkeze: percuţionista Susie Ibarra, pianista Sylvie Courvoisier şi manipulatoarea de instrumente electronice Ikue Mori. Printre filmele de inspiraţie jazzistică s-a aflat şi un portret al violonistei/vocalistei cehe Iva Bitova, regizat de Rudolf Chudoba, altul rezultat dintr-un voiaj al vocalistei Sainkho Namchylak în Tuva natală (o fostă ţărişoară independentă învecinată Mongoliei, adusă de Stalin sub stăpânire sovietică), în fine, *Jazz Made in Romania*, peliculă de 19 minute realizată de regisorul româno-american Nicolas Erdei pe baza unui turneu întreprins de Johnny Răducanu şi Teodora Enache în U.S.A.

În cadrul selecţiei cinematografice a fost prezentat filmul *Asta e*, regizat de Thomas Ciulei (92 min.), ca şi un mic experiment de trei minute, intitulat *Ende*, propus de juna Bogdana Pascal, discipolă a lui Radu Igazsag, de la Fundaţia Arte Vizuale Bucureşti. Personal, am apucat să vizionez un singur film de înaltă clasă: *An Erotic Tale*, al regisorului georgian Dito Tsintsadze (care semnează atât scenariul cât şi muzica), avându-l în rolul principal pe Lasha Bakradze. Deşi realizat în regim de low-budget, acest scurt-metraj artistic mi-a reconfirmat convingerea că Georgia reprezintă una dintre cele mai valoroase şi, totodată, mai puţin cunoscute surse de creativitate artistică din lumea actuală.

Nu pot încheia fără a menţiona, măcar fugitiv, expoziţia de fotografii despre Marija Maga Magazinovic, precursoare a inovaţiei coregrafice în Serbia interbelică, cea a fotografului norvegian Walter Rietig, intitulată *Bărbatul despre femei*, dar şi contribuţiile coregrafice ale dansatoarei Lesya Starr (Spania) sau ale companiilor ungare *Tenebrae* şi *Gabor Goda*. Chiar şi dintr-o relatare atât de succintă se poate constata anvergura unui festival, în care premiile sunt acordate pentru „cultura paralelă", după cum afirmă organizatorii, acelor artişti de origine maghiară, sau care evoluează în Ungaria, cu o individualitate distinctă, ce nu se lasă înregimentaţi în trend-urile prestabilite ale culturii populare actuale. Adică, personalităţilor artistice necorupte de forţa uniformizatoare a societăţii sau a politicii. De menţionat că şi la Cluj are loc anual o variantă concisă a festivalului *Mediawave*, organizată la *Casa Tranzit* (fosta sinagogă de pe malul Someşului). ■

Compania Tenebrae

blocnotes

Radio dimineţi

■ *Alexandru Vlad*

Când am aflat că studioul teritorial de radio împlineşte o vârstă rotundă de ani, prima senzaţie a fost una de surpriză: cum, şi radioul are vârstă? De fapt, studioul are cu ceva mai mulţi ani decât mine, doar că mie mi se părea etern, ca toate lucrurile apărute pe lume înaintea noastră, indiferent cu câte clipe. Lucruri preexistente şi prin asta oarecum naturale. Primul aparat de radio pe care l-am văzut s-a născut chiar sub ochii mei, dintr-o galenă (un fel de cristal metalic), o piesă în formă de U ca un căluţ de lacăt (dacă nu cumva asta şi era!), un stativ, câteva sârme şi o pereche de căşti. Totul a fost fabricat în câteva minute de un unchi al meu care făcuse armata la radiolocaţie. Căştile au început curând să pârâie în urechi, şi astfel mi-a ajuns în auz satica văzduhului (ceva ce nu se putea vedea, dar se putea auzi), apoi unchiul a învârtit un şurubel şi am auzit frânturi de melodie, ştirea că a mai avut loc o experienţă nucleară în Pacific (Muroroa – ce nume!), fragmente dintr-un meci apoteotic de handbal, ritmuri din muzica popoarelor, alte pocnituri statice şi ştiri despre un război nedrept în Coreea, cuvinte în limbi străine, pulsând din cauza depărtării de la care veneau. De abia mi-au putut fi luate căştile de ebonit. Am privit apoi cu alţi ochi cerul senin de vară – colcăia de nişte unde şi mesaje invizibile, de muzică şi text, de semnale morse şi transmiteri în fonie, doar că fără micuţa galenă noi eram mai surzi ca piatra...

Am văzut de atunci multe aparate, unele impresionant de mari şi altele impresionant de mici, de la Radiola Telefunken (îmi amintesc că într-o anticărie din Budapesta am văzut unul cât un dulap!) la micuţele Sony ce se întrec în dimensiune cu însuşi decibelul. Dar atunci când a fixat unchiul galena între cei doi poli metalici am asistat chiar la miracolul lui Marconi. Restul este tehnică şi evoluţie. Când mi-a venit şi mie rândul, peste mulţi ani, să intru pentru prima oară într-un studio de radio adevărat, m-a întâmpinat o instituţie aparent obişnuită, cu oameni mulţi ce-şi vedeau de treburile lor, cu movile întregi de benzi magnetice pe mese şi cu o stranie senzaţie că nu-ţi poţi auzi propria voce din cauza pereţilor cu găurele ce aspirau sunetele şi asigurau izolaţia fonică. Până în clipa în care, întâmplându-se să fie ora exactă, am auzit cunoscutul semnal sonor pe care-l mai auzisem, copil uimit, în căştile de ebonită. Şi mi-am dat atunci seama că sunetele ce se resorb în pereţi, cele care se conservă pe kilometri aceia de bandă, toate sunt de aici aruncate în eter şi nu se opresc nici măcar la graniţă, se împrăştie în mii de aparate receptoare, mai bune sau mai rele, mai noi sau mai vechi, de la cele aflate la bordul taximetriştilor ce-şi fumează prima ţigară când se crapă de ziuă, la aparatul pus de gospodină pe calorifer sub geam, şi peste tot în lume, până la micuţa galenă, cine ştie pe unde aruncată, dar încă pe recepţie. ■

Dispariţii, conversaţii, tradiţii

■ *Mihai Dragolea*

Nu ştiu precis din ce cauză, dar dispariţiile provoacă senzaţii de părere de rău, dacă nu chiar şi de regret (mă refer, desigur, la obiecte, nici decum la vieţuitoare. Am văzut un crescător de paianjeni care numai nu jelea decesul unui exemplar de soi, omul îi creşte pentru pânza lor, din care se pricepea să construiască tablouri realmente interesante!). Dar am văzut că dispariţia unor lucruri poate fi un prilej de mare fericire, de încântare chiar, am văzut cu ochii din dotare şi recent cum o enormă dispariţie e încurajată, protejată cum nu vede omul la nici o creştere şi înmulţire. Asta se întâmpla după ce trecusem, cu doi amici, pe lângă o dispariţie, dizoluţie, anemiere (spuneţi-i cum doriţi!) care nu mai stârnea nici un fel de interes, se petrece pur şi simplu în nepăsarea generală, o nepăsare dictată de lipsa de profit, de interes imediat; e chiar halucinant să vezi cum dispare ceva formidabil, zguduitor chiar, numai pentru că nu scrie pe fruntea numitelor dispariţii "aducător de profit". Dar există şi o altă situaţie, simetrică, aceea când dispariţia e prilej de festin şi de nenumărate subtilităţi ale existenţei extrauterine. Cum ar fi următoarea, în desfăşurare nestânjenită şi apărată mai aprig ca o peşteră conţinând comori; cu aceiaşi doi amici am trecut printr-un oraş din care dispare raţiunea lui de a fi, singura instituţie care-l ţinea în picioare şi îi justifica existenţa. Ne uitam uluiţi cum dispare, bucată cu bucată, inima acelui oraş, am fost luaţi la întrebări de nişte rromi, de ce ne uităm, ce ne interesează, puţin a lipsit să nu fim chiar pedepsiţi pentru încăpăţânarea de a vedea ce se întâmplă; dintr-o casă aflată pe marginea şoselei a apărut un cuplu de oameni în vârstă, au început să se plângă de cele ce se întâmplă, cum noaptea se detonează instituţia cu pricina şi detonările le distrug casa, cum tot ce este împuşcat ajunge în vagoane, cum de aceste întâmplări ştiu toate autorităţile, de la mic la mare. Şi aşa, cu acordul nu chiar cu acte în regulă al autorităţilor locale, dispare un oraş, fenomen cel puţin profitabil pentru cei care ne luaseră la ochi pentru îndrăzneala de a privi, mai în amănunt, o dispariţie de proporţii. Am priceput că, dacă la o adică, cineva ar îndrăzni să cerceteze fenomenul, rezultatul n-ar fi cu mult deosebit de cel experimentat într-o seară, chiar în faţa blocului aferent; mă plictisisem de audiţia din baie (că aşa bine se aude totul, şi la deal şi la vale, încât te poţi închipui într-o sală de concerte!), am ieşit la o plimbare, doi băieţi se certau de mama focului, unul aflat pe balcon, celălalt pe trotuar; când am trecut prin dreptul lor, cel de pe balcon striga: "Nenea, ăla e un handicapat!"; cel de lângă mine o ţinea pe-a lui: "Nu e adevărat nenea, nu-s handicapat, el e ipocrit!" Cui să-i dai dreptate, imposibil de hotărât aşa rapid?! Tot aşa şi cu dispariţia! Destul că, între ipocriţi şi handicapaţi în creştere, cu greu îţi mai poţi închipui că vreuna din părţi va mai avea plăcerea să facă şi să înalţe un zmeu de hârtie! ■

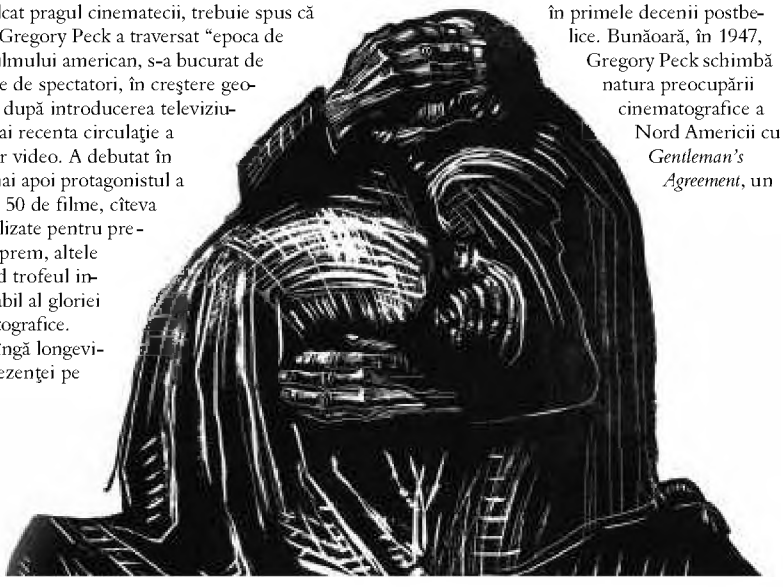
Moartea unei legende

■ *Monica Gheţ*

La începutul lunii iunie a murit, la Los Angeles, Gregory Peck. Avea 86 de ani şi a fost o legendă a cinematografului american pentru mai bine de două generaţii. Posturile TV, de la EuroNews la CNN, Fox News, TV5, jurnalele germane au menţionat, cu prezentarea unor imagini documentare, evenimentul. Larry King i-a dedicat un întreg *talk-show* la CNN (o oră de evocări din partea colegilor!). N-am remarcat acelaşi interes la ştirile noastre publice ori private. Poate s-a manifestat, însă cu o asemenea discreţie încît a scăpat atenţiei mele, şi-mi recunosc, atunci, neglijenţa privirii…

Pentru generaţiile mai tinere, din care o parte n-au călcat pragul cinematecii, trebuie spus că actorul Gregory Peck a traversat "epoca de aur" a filmului american, s-a bucurat de milioane de spectatori, în creştere geometrică după introducerea televiziunii şi mai recenta circulaţie a casetelor video. A debutat în 1943, mai apoi protagonistul a aproape 50 de filme, cîteva nominalizate pentru premiul suprem, altele obţinînd trofeul incontestabil al gloriei cinematografice.

Pe lîngă longevitatea prezenţei pe ecrane, două alte trăsături îi înlesnesc accesul la calificativul "legendă". Prima caracteristică ţine de apariţia lui, de "vizualitatea" întrupării sale. A fost dăruit cu o frumuseţe a staturii şi a chipului, a expresiei vocale, total ieşită(e) din comun. Al doilea element component al "legendei" priveşte natura filmelor în care a aceptat să apară. Fiindcă n-a dat niciodată curs tuturor ofertelor, ci s-a dăruit doar acelor realizări unde afla personaje cărora li se putea identifica: justiţiari, romantici îmbrăţişînd o cauză ori o iubire, obsedaţi de absolut şi dreptate etc., lucruri mai mult sau mai puţin demodate, ţinute la mare preţ de societatea americană din timpul războiului şi în primele decenii postbelice. Bunăoară, în 1947, Gregory Peck schimbă natura preocupării cinematografice a Nord Americii cu *Gentleman's Agreement*, un film care abordează decomplexat problemele conflictelor rasiale din interiorul vieţii publice a Statelor Unite. Era, la vremea aceea, prima înfăţişare a unei realităţi "măturate sub covor", deliberat ignorate, pentru că Sudul, lăcaşul de baştină al actualului preşedinte SUA, şi-a menţinut pînă tîrziu, după anii 1970, rezerva agresivă faţă de egalitatea drepturilor civice a populaţiei de culoare.



De neuitat sunt alte numeroase pelicule, unde Gregory Peck se substituie "omului imaginar" din celebra *Declaraţie de Independenţă*. Practic, el, actorul Gregory Peck s-a încadrat, de bună voie şi cu folos, substitutului vizual al "visului american", mitului realizării de sine prin competenţa în competiţie. Totodată, nu vom uita splendida "romanţă" *Vacanţă la Roma*, unde a avut-o drept parteneră pe Audrey Hepburn. Nu putem trece nici peste imaginea lui Ahab din *Moby Dick* (1956). Greu ne este să renunţăm la "ficţiunea" iubirilor noastre juvenile. Poate la fel de greu pe cît le este americanilor să-şi uite libertatea de cuceritori în schimbul imperativelor dictate de frică ori terorism. Legenda întrupată de Gregory Peck şi-a pierdut vioiciunea stimulatoare, în aceeaşi măsură în care drepturile cetăţeneşti se limitează în favoarea nevoilor defensive. Alta ar fi fost "hermeneutica" acestei morţi înainte de 11 septembrie 2001. Azi, însă, dispariţia fizică a "legendei" împovărează perspectiva viitorului, dar şi pe cea asupra trecutului… ■

Erată

Dintr-o regretabilă eroare tehnică, articolul doamnei Monica Gheţ *Ninotchka „faţă cu reacţiunea" din est şi din vest* din nr. 20 al revistei noastre a fost „cenzurat". Redăm aici ultima frază aşa cum ar fi trebuit să apară, adresând cuvenitele scuze cititorilor şi autoarei: „Dacă în filmul-comedie, rigiditatea doctrinară e depăşită, în realitate şi în perspectivele ei, *Brava lume nouă* se instalează confortabil, şi, culmea ironiei-bumerang, ea nu se mai instalează în Rusia! Deocamdată."

SUMAR

Consemnări

Delia Cristina Balaban: Jurnalism şi Comunicare • 2

Oana Pughineanu: Palmieru' frate cu românu' • 2

editorial

Ovidiu Pecican: Capitala • 3

Cartea

Vasile Mihai Cucerzan: "Sociologia clujeană interbelică" • 4

Adrian Ţion: Proza scurtă a lui Marius Tupan • 5

Georgeta Orian: "Destin" - o "revistă de cultură românească" din exil • 6

poezia

Cosmin Perţa • 7

George L. Nimigeanu • 15

eseu

Oana Pughineanu: Căderea în real • 8

Cristina Sărăcuţ: Despre zidul ostil şi despre zidul dorit • 10

arhiva

Ion Caraion inedit • 12

polemos

Mircea Popa: Actualitatea lui Onisifor Ghibu • 14

muzică

Oleg Garaz: Imaginile şi sensurile muzicale ale sacralităţii • 16

teatru

Claudiu Groza: Jurnal de "Atelier" (I) • 17

interviu

George Ţâra • 18

film

Ioan-Pavel Azap: Cabina telefonică • 20

Virgil Mihaiu: Întâlnirea multimedia de la Győr • 21

balet

Alexandru Ioiga: Giselle • 20

blocnotes

Alexandru Vlad: Radio dimineţi • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Drăgolea: Dispariţii, conversaţii, tradiţii • 23

teledependenţa

Monica Gheţ: Moartea unei legende • 23

arte

Livius George Ilea: Continua sfâşiere • 24

arte

Continua sfâşiere

Livius George Ilea

Urmărind destinul tragic al sculptoriţei şi graficienei Käthe Kollwitz, aflată sub vremurile traumatizante ale primei jumătăţi de veac al XX-lea, în Germania, am putea rămâne cu strania impresie că temele predilecte ale expresionismului german ar fi fost inspirate din însăşi viaţa artistei. Născută în 1867 la Konigsberg, realizarea vocaţiei sale artistice este ameninţată de la început de interdicţia pentru femei, în vigoare la acea vreme, de a urma o academie de artă. Reuşeşte totuşi să se înscrie la o "Şcoală pentru artiste", Berlin (1884/1885), continuându-şi studiile la Munchen (1888/1889) şi Konigsberg (1890). Studiază sculptura la Academia Julian (1904) şi la Villa Romana (1907). Căsătorită cu medicul Karl Kollwitz care îşi deschide un cabinet la periferia Berlinului, artista ia contact cu suferinţele grave ale păturii sărace, cu problemele sociale ale vremii (şomajul, prostituţia). Se face cunoscută prin primele sale cicluri de gravuri: "O revoltă a ţesătorilor" (1893-1898), inspirată de piesa "Ţesătorii" de Max Weber şi "Răscoala" (Bauernkrieg), 1902-1908, lucrări al căror caracter militant le-au impus ulterior ca modele exemplare (pastişate uneori până la exces) pentru grafica propagandistică a viitorului "realism socialist". Îşi pierde fiul, Peter, înrolat voluntar în Primul Război Mondial, căzut în Flandra, şi nepotul, în Al Doilea Război Mondial, pe frontul rusesc (1942), fapte care îi marchează parcursul întregii sale existenţe. Un leit–motiv al creaţiei sale se regăseşte acum în tema mamei şi copilului, a morţii, după cum şi o accentuată direcţie pacifistă. În pofida ideilor sale de stânga, nu se înregimentează în partidul comunist, considerându-se nu atât revoluţionară, cât "evoluţionar". O vizită în Uniunea Sovietică în 1927 o deziluzionează, constituind o grea lovitură pentru convingerile sale social-politice. După ani buni de la începutul studiilor sale artistice devine prima femeie membră a Academiei din Berlin (1929) fiind însă recuzată în 1933, de naţional – socialişti. În 1932 realizează în fine monumentul de la Dixmuiden, în Flandra, în memoria victimelor războiului, a fiului său. Apropiată de opera lui Ernst Barlach, de mare vigoare şi expresivitate, sculptura lui Käthe Kollwitz denotă un instinct sigur al esenţializării, al eliberării formei de elemente parazitare, condensând în cadrul specific expresionismului, o formă vehementă de protest social. În anul 1933 semnează alături de A. Einstein, H. Mann, A. Zweig şi alţii un apel pentru formarea unui bloc politic unitar între comunişti şi social-democraţi. Este demisă de la conducerea secţiei de grafică (Meisteratelier fur Graphik) a Academiei de Arte (1933) şi i se interzice neoficial să mai expună (1936). În ciuda persecuţiilor continuă să lucreze şi nu părăseşte Germania stingându-se din viaţă în anul 1945 la Moritzburg, lângă Dresda.

Totuşi opera lui Käthe Kollwitz a beneficiat de forţa unei largi mişcări artistice novatoare. Litografia lui Edward Munch, "Strigătul" (1895), opera fanion a expresionismului, lăsa deschisă calea de la anxietatea spiritului solitar spre traumatismele vieţii sociale. O adevărată "psihopatologie a vieţii cotidiene" consemna urmările convulsiilor social-politice ale începutului de secol: mari mişcări sociale de protest reprimate sângeros, idealismul şi violenţa, cruzimea revoluţiei ruse, atrocităţile primei conflagraţii mondiale. Nevoia imperioasă de a se exprima, de a nu rămâne indiferentă, a constituit mereu pentru artistă mobilul de a continua, în ciuda suferinţei personale, opera. Uneori are grave îndoieli asupra rostului artei: "Se spune că prin muncă (artă n.n.) poţi să uşurezi greul vieţii. Dar este aceasta o uşurare când cu toate gravurile mele, zilnic, la Viena, oameni mor de foame ?".

Foamea cumplită, suferinţa, cruzimea realităţii cotidiene, bătrâneţea, moartea, circumscriu o tematică sumbră în care o "estetică a urâtului" generează şi în concepţia autoarei, frumosul. Tehnica preferată este litografia, dar, nemulţumită, K. Kollwitz încearcă, urmând exemplul lui Barlach, atrasă de contrastele violente şi de expresivitatea tăieturilor aspre – xilogravura.

Alături de membri ai grupării "Die Brücke", Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff, sau de artişti militanţi ca George Grosz, Max Beckmann şi Otto Dix, grupaţi în mişcarea "Neue Sachlichkeit", de Ernst Barlach şi alţii, Käthe Kolwitz reprezintă unul din cele mai importante nume din istoria graficii secolului XX.

Distorsionarea, exagerarea şi tensiunea explozivă a mesajului, proprii tehnicii expresioniste nu exclud calitatea unui desen exemplar, rigoarea compoziţională, profesionalismul desăvârşit al lucrărilor lui Käthe Kollwitz, cât şi continua preocupare în depăşirea formaţiei sale academice în beneficiul autenticităţii trăirii actului artistic.

Se cuvin mulţumiri Centrului Cultural German pentru itinerarea acestei prestigioase expoziţii în România, reprezentând o selecţie generoasă de 70 de gravuri din creaţia artistei.

Romantismul revoluţionar al începuturilor, autenticitatea trăirii, onestitatea şi înalta conştiinţă şi măiestrie artistică păstrează vie, contemporană pentru noi pe cea care spunea: "Niciodată nu mi-am realizat lucrările la rece… ci cu sângele meu. Asta trebuie să vedeţi, urmele." Reţinându-şi neostentativ, cu nobilă decenţă, în plan secund propria dramă personală, Käthe Kollwitz lansează într-un limbaj direct şi fără echivoc mesajul ei de solidaritate unei întregi umanităţi dezorientate, aflate în plin exerciţiu al suferinţei, al ororii, al consternării. ■